

ISSN 2008-1936

MENSUEL CULTUREL IRANIEN EN LANGUE FRANÇAISE

N° 150, Mai 2018, 13e ANNEE
5000 TOMANS
5 €

Le mont Damavand: panorama d'une montagne mythique

www.teheran.ir

www.teheran.ir

Adresse:
Presses Ettelaat,
Av. Naft-e Jonoubi,
Bd. Mirdamad,Téhéran,
Iran
Code Postal:1549953111
Tél: +98 21 29993615
E-mail: **mail@teheran.ir**
Imprimé par Iran-Tchap



La Revue de Téhéran

affiliée au groupe
de presse Ettelaat

Direction
Mohammad-Javad Mohammadi

Rédaction en chef
Amélie Neuve-Eglise (Razavi-Far)

Secrétariat de rédaction
Arefeh Hedjazi
Babak Ershadi

Rédaction
Rouhollah Hosseini
Esfandiar Esfandi
Afsaneh Pourmazaheri
Jean-Pierre Brigaudiot
Mireille Ferreira
Elodie Bernard
Gilles Lanneau
Majid Youssefi Behzadi
Khadidjeh Nâderi Beni
Zeinab Golestâni
Mahnaz Rezaï
Djamileh Zia
Shekufeh Owlia
Hoda Sadough
Sepehr Yahyavi
Shahab Vahdati

Graphisme et mise en page
Monireh Borhani

Correction
Béatrice Tréhard

Site Internet
Mohammad-Amin Youssefi
Mojdeh Borhani



Recto de la couverture:
mont Damavand



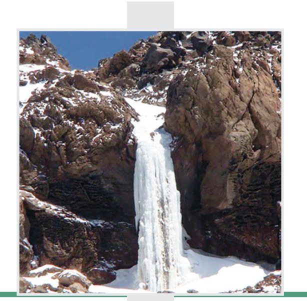
Premier mensuel iranien
en langue française
N° 150 - Ordibehesht 1397
Mai 2018
treizième année
Prix 5000 Tomans
5 €

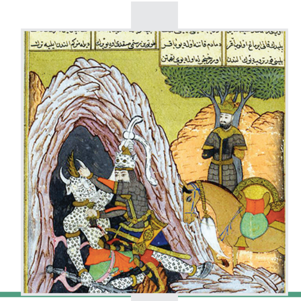


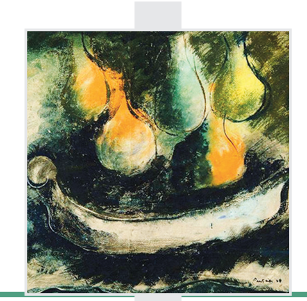
Sommaire






12

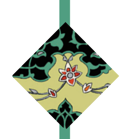

44


64

CAHIER DU MOIS

Panorama du mont Damavand et de sa ville

Afsâneh Pourmazâheri



En dépit de sa place importante dans les traditions littéraires et populaires persanes, le nom du mont Damavand a très souvent été omis des cartes jusqu'au début du XXe siècle. Pourtant, dès le Xe siècle, des géographes et historiens persans et arabes ont commencé à s'intéresser à cette montagne. C'est le cas de Abou Dolaf Kazraji, qui entreprend une ascension en 905 ou, trois siècles plus tard, de Yaqout Homavi, qui rédige une description détaillée conforme à celle des locaux.

Les premières ascensions occidentales, faites pour fournir une description détaillée du volcan, ont été entreprises en septembre 1837 par l'Anglais Taylor Thomson et le botaniste français Aucher-Eloy. En 1843, le botaniste autrichien Theodor Kotschy atteint le sommet pour la première fois, et à partir de 1860, cette ascension a été souvent répétée par les Européens, principalement Britanniques et Prussiens. Vers 1968, un abri y a été construit par la Fédération Iranienne d'Alpinisme. L'ascension du versant nord a été réalisée pour la première fois par les Allemands Steinauer et Gorter en 1936. Kâzem Gilânpour et Bernard Pierre ont été les premiers à escalader une voie encore plus difficile sur le versant oriental de la montagne en 1952. Depuis



Vallée de Lâr, Damavand

Détails de la carte de la Perse par Guillaume Delisle, on peut y apercevoir la ville de Damavand.

le développement de l'escalade en Iran, Damavand est devenu une cible d'ascension fréquente en toutes saisons. Malgré cela, les études scientifiques et systématiques de la montagne et de sa région se sont moins développées, et après celles de Jacques de Morgan vers la fin du XIXe siècle, il a fallu attendre l'expédition française du CNRS en 1958 pour voir se réaliser la première étude complète du volcan.

Durant l'Antiquité, cette montagne a été mentionnée sous plusieurs noms différents. Les Grecs l'appelaient Koronos et les Assyriens Bitnik. Un nombre particulièrement important de légendes et de contes est attaché à Damavand, ce qui n'est pas surprenant, car c'est à la fois un volcan et le sommet le plus élevé de la région. Ces mythes et légendes sont longuement enregistrés dans les histoires et la littérature épiques perses, en particulier dans le *Livre des Rois* de Ferdowsi. Les traditions populaires des villages autour de la montagne sont remplies de légendes et de superstitions similaires, dont les traces peuvent être trouvées dans les noms de lieux, comme dans la haute vallée du Lâr, où un petit ravin parsemé de marais, de sources

Durant l'Antiquité, cette montagne a été mentionnée sous plusieurs noms différents. Les Grecs l'appelaient Koronos et les Assyriens Bitnik. Un nombre particulièrement important de légendes et de contes est attaché à Damavand, ce qui n'est pas surprenant, car c'est à la fois un volcan et le sommet le plus élevé de la région. Ces mythes et légendes sont longuement enregistrés dans les histoires et la littérature épiques perses, en particulier dans le *Livre des Rois* de Ferdowsi.

chaudes et de geysers, est nommé Div Asîâb ("le moulin du diable").

L'origine du mot Damavand a donné naissance à un certain nombre de spéculations ou de légendes. Wilhelm Eilers (1954) a tenté de démontrer que la forme la plus ancienne du nom Damavand, attestée depuis le début de la période sassanide, était «Dunbâvant» autrement dit «la montagne aux multiples visages». La hauteur hors norme du Damavand explique son rôle dans de nombreux mythes et légendes habituellement rattachés aux régions montagneuses. Après plusieurs appellations, dont Donyâvand dans le dialecte parlé, celle de Damavand,



Sources chaudes et geysers à Div Asîâb ("le moulin du diable"), vallée du Lâr


Emâmzâdeh Hâshem en 1894

quand il se libérera, il sera finalement tué par le héros iranien Garchâsp. Dans la croyance populaire locale, la vapeur volcanique qui s'élève de la montagne est le souffle de Zahhak, les flammes ses yeux, les sons sourds ses gémissements, et l'eau jaunâtre qui coule dans les ruisseaux au pied de la montagne son urine.

La fête populaire qui a lieu dans la ville de Damavand le 31 août est une célébration de l'anniversaire de la mort de Zahhâk. Selon une tradition, le légendaire roi Manouchehr est né à Damavand. La montagne a également été le théâtre d'un épisode de l'histoire de Rostam et Esfandiâr. Ce dernier essaya de rouler la montagne sur Rostam pendant qu'il dormait. Selon la croyance populaire, le Démon Blanc, tué par Rostam, résidait à Damavand.

Même pour la tradition sémite, le mont Damavand possède une dimension mythologique. Il a ainsi été présenté par des auteurs musulmans comme le théâtre d'événements de certaines légendes. Il a été rapporté, entre autres, que le démon Sakr y fut emprisonné par Salomon et que les anges déchus babyloniens Hârout et Mârout y auraient été enchaînés.

Géographie et économie du mont

La petite ville de Damavand est le centre principal de la région du même


Rivière Târ (à gauche) et rivière Havir (à droite)



Ville de Damavand

nom dans la province de Téhéran. Elle est située à une altitude de 1900 mètres sur le versant sud du col de l'Emâmzâdeh Hâshem, entre les routes reliant la capitale à Amol à l'est de Téhéran. Elle jouxte ainsi les régions de Tabarestân et Deylam. La ville de Damavand est aménagée au milieu d'une très belle petite vallée couverte d'arbres fruitiers et traversée par la rivière Târ, qui a plusieurs fois débordé de ses berges en détruisant le centre de la ville. C'est une région agricole, où l'on cultive des fruits (pommes, cerises, abricots), notamment le long des vallées du Târ et de l'Arablaroud. C'est aussi un centre administratif et commercial très actif et un lieu de villégiature, fréquenté à toutes les époques par les souverains perses et aujourd'hui, par un grand nombre d'habitants de Téhéran. Damavand était probablement une banlieue verte pour la ville de Rey et de Varâmin à l'époque où ces villes étaient les capitales des dirigeants mongols, qui avaient leurs troupeaux et leurs camps au pied du Damavand dans la vallée de Lâr. La ville de Damavand a souvent été mentionnée par les historiens, mais elle n'a jamais été le site d'événements historiques majeurs. Selon le *Nozhat al-Qoloub*, elle a dû être conquise par les Arabes au cours de la première vague de

La ville de Damavand a souvent été mentionnée par les historiens, mais elle n'a jamais été le site d'événements historiques majeurs. Selon le *Nozhat al-Qoloub*, elle a dû être conquise par les Arabes au cours de la première vague de conquête musulmane. Yaqout al-Homavi rapporte que plusieurs poètes et personnages importants proches du prophète Mohammad y vivaient.





Célébration de l'anniversaire de la mort de Zahhâk dans le cadre d'une fête populaire, village de Nevâ, Amol

conquête musulmane. Yaqout al-Homavi rapporte que plusieurs poètes et personnages importants proches du prophète Mohammad y vivaient.

Le calme et le charme de la ville et de la vallée de Damavand contrastent avec le caractère rude et grandiose du volcan voisin, situé sur l'autre versant du col et qui n'est pas visible de la ville. Les coutumes populaires et la culture de la ville de Damavand sont particulièrement riches et ne manquent pas de légendes attachées au volcan. Comme dans toutes les vallées de cette partie de la chaîne montagneuse de l'Alborz centrale, la ville principale et les hameaux périphériques ont de nombreux *Hosseynieh* et *tekkieh*, attestant d'une tradition active du *ta'zieh*. Du point de vue ethnolinguistique, la vallée de Damavand se trouve dans la zone des locuteurs de Tâti englobant les villages du piémont sud de l'Alborz, tandis qu'à Lârijan et dans les vallées entourant la montagne de Damavand, le dialecte gilaki d'Amol est parlé. Une ancienne communauté juive y est également installée.

Jusqu'avant la construction de la route



Emâmzâdeh Hâshem



Les vestiges de l'ancien détroit de Band-e Borideh entre Rey et Amol

Téhéran-Amol à travers la vallée du Harâz, la ville de Damavand était située sur l'une des plus anciennes routes de l'Alborz. Elle bénéficiait ainsi de nombreux caravansérails, ponts et châteaux de la période safavide. La vieille route d'Alborz fut refaite en 1877 par l'ingénieur autrichien A. S. Gasteiger sur ordre de Nâssereddin Shâh et un portrait de ce dernier fut sculpté en bas-relief dans le col Band-e Borideh qui avoisine cette route. Mais à partir de la fin du XVIIIe siècle et le choix de Téhéran comme capitale, les caravanes ne s'arrêtaient plus régulièrement dans cette petite ville et préféraient continuer directement vers la capitale, d'où le déclin de Damavand à partir de cette période. A l'époque, les seules escales étaient donc celles de l'hiver, quand les tempêtes de neige et conditions climatiques rendaient trop périlleux le passage à travers le col de l'Emâmzâdeh Hâshem, régulièrement pris sous les avalanches. Il ne reste aujourd'hui presque rien du petit bazar et des caravansérails qui étaient le cœur battant de la ville avant l'ouverture des voies modernes. Néanmoins, son agriculture, son commerce, sa source d'eau minérale et sa proximité avec la capitale iranienne lui assurent une certaine prospérité. ■

Bibliographie:

Aucher-Eloy, *Relations de voyage en Orient de 1830 à 1830*, Paris, 1943.

Hourcade, Bernad, «Les nomades du Lâr face aux problèmes de l'expansion de Téhéran», *Revue géographique de l'Est* 1-2, 1977, pp. 37-51.

Morgan (de) Jacques, *Mission géographique en Perse. Etudes géographiques* I, Paris, 1894.

Pirnia Hassan, *Târikh-e Iran-e Bâstân* (Histoire de la Perse), éd. Negâh, Téhéran, 2001.

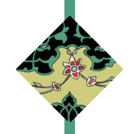
Shahidi Mâzandarâni Hossein, *Farhang-e Shâhnâmeh* (Dictionnaire du *Shâhnâmeh)*, éd. Balkh, Téhéran, 1991.

Siroux M., *Caravansérails d'Iran et petites constructions routières*, Mémoires de l'Institut Français d'Archéologie Orientale 81, Le Caire, 1949.



Le Mont Damavand: les ascensions passées et actuelles et sa place dans les loisirs des Iraniens

Shahâb Vahdati



Les premiers récits concernant l'ascension du mont Damavand ont été transmis par Abu Dolaf. Ce géographe arabe prétend en avoir essayé l'escalade en 952, sans pouvoir en atteindre le sommet. Il a néanmoins réussi à s'approcher de «fontaines énormes et de tas de pierres brutes en soufre.»

Trois siècles plus tard, Yâkut Homavi[1] écrit: «Le sommet du Damavand est très haut et la région environnante escarpée et magnifique. Personne ne peut atteindre le mont.» Il ne mentionne rien au sujet d'éventuelles ascensions, mais rapporte les écrits d'Abu Dolaf et sa description du sommet. De son côté, Al-Mas'oudi[2] rend compte de ce mont en ces termes[3]: « […] il y a trois journées de marche depuis le pied de la montagne jusqu'au sommet, et on y trouve une terre plate de mille pieds carrés.» Ibn al-Faqih al-Hamedâni (869-951) écrit quant à lui[4]: «Mâziâr (Sepahbod[5] de Tabarestân) envoya des gens pour effectuer l'ascension du mont Damavand afin d'obtenir des informations sur l'histoire de Zahhâk. Après deux ou trois journées, ces personnes ont réussi à gravir le sommet du mont.» Dans l'*Histoire du Tabarestân*, l'historien du XIIIe siècle, Ibn Isfandiyâr, cite Ali ibn Rob-ol-Kâteb qui évoque qu'il faut trois jours d'escalade pour compléter l'ascension du mont Damavand.

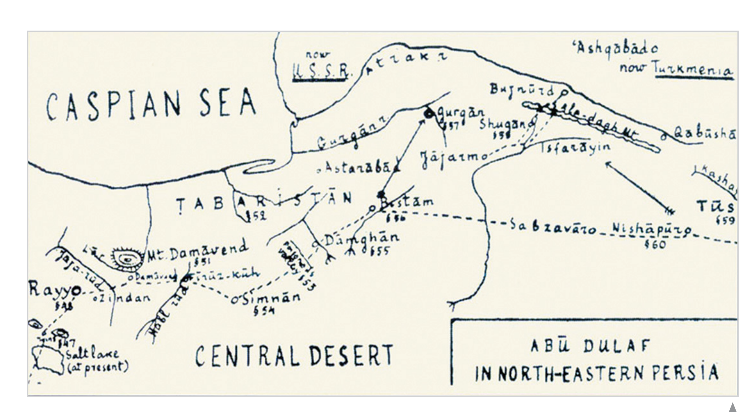
Dans son *Safarnâmeh* (Livre de voyage), Nasser Khosrô (1004-1074) évoque aussi le mont: «…On dit qu'il existe un puits à son sommet d'où sont extraits le salmiac et le soufre». Nasser Khosrô rapporte également des témoignages de ceux qui affirment avoir atteint le sommet pendant cinq journées de marche et ont trouvé un sommet plat d'une superficie de cent acres.

Dans son *Safarnâmeh* (Livre de voyage), Nasser Khosrô (1004-1074) évoque aussi le mont: «…On dit qu'il existe un puits à son sommet d'où sont extraits le salmiac[6] et le soufre». Nasser Khosrô rapporte également des témoignages de ceux qui affirment avoir atteint le sommet pendant cinq journées de marche et ont trouvé un sommet plat d'une superficie de cent acres.

En 1627, l'anglais Thomas Herbert voyage en Iran pour rendre visite à Shâh Abbâs le Safavide, qui réside alors dans son palais à Farah Abâd, près de Sâri. Ayant accompli sa mission, le diplomate essaie d'escalader le Damavand, qu'il décrit en ces termes: «Le sommet est couvert de soufre et brille toute la nuit comme l'Etna. Il y a un paysage très beau, mais son odeur irrite le nez, de telle sorte qu'il faut se munir d'un sachet d'ail.» (Gabriel, 1348, p. 126.) En 1816, l'Anglais Watson, qui en effectue l'ascension, rend compte d'un

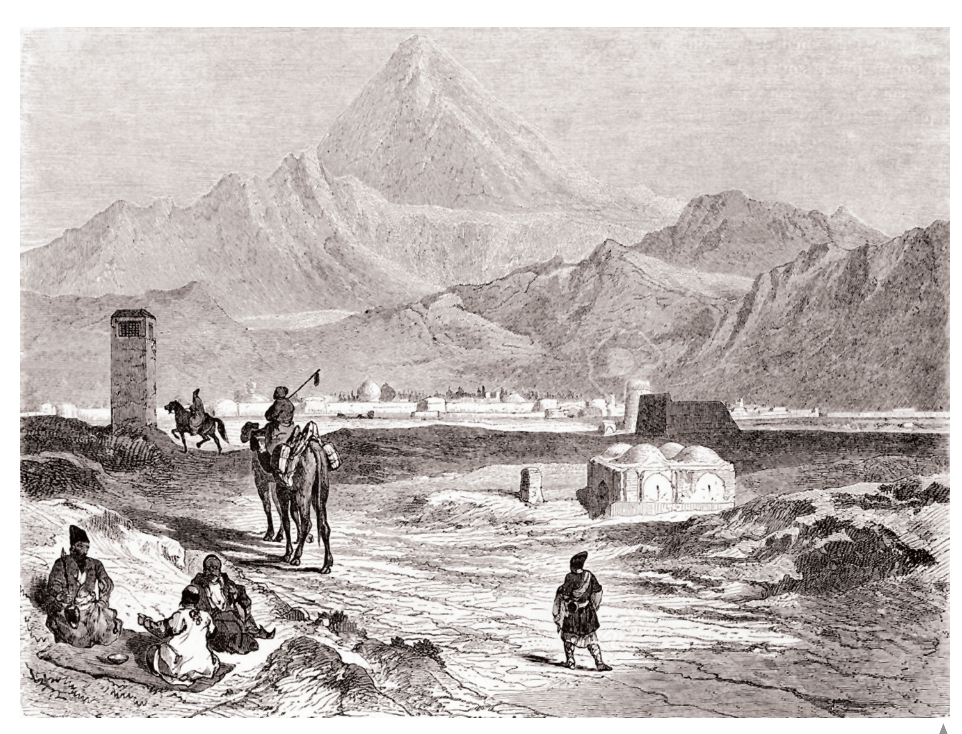
pic volcanique recouvert de glace et de soufre. (Hassanzâdeh et Fakhâri: 1998, p. 13 et 32).

Les deux premières ascensions ayant donné lieu à des descriptions détaillées ont été effectuées à quelques jours d'intervalle en septembre 1837 par l'Anglais Taylor Thomson et le botaniste français Aucher-Eloy - qui avait tenté l'ascension, sans succès, deux ans plus tôt. En 1843, le botaniste autrichien Karl Georg Theodor Kotschy atteint le sommet, performance qu'il reproduit une nouvelle fois en 1860. Puis il prétend que ni Thompson, ni Aucher-Eloy n'ont atteint le plus haut sommet. Kotschy dessine une carte du Damavand et ses alentours à une échelle de 392400/1 (Gabriel, 1348, p. 287) (630 p, 1993: Iranica). L'ascension du Damavand devient alors un défi pour les voyageurs, en particulier les Britanniques et les Prussiens.



Carte de la Perse par le géographe arabe Abu Dolaf

En 1856, une vingtaine de personnes dont les membres de l'ambassade d'Allemagne et trois diplomates britanniques participent à une ascension à partir du plan d'Heinrich Karl Brugsch[7] et sous le commandement du Baron Minutoli[8]. Munis de baromètres et de thermomètres, ils entament l'ascension via Deh Gazaneh, le 29 juillet à 5h30. Arrivés au sommet, ils consacrent deux heures à la recherche du cratère sommital


Ancienne gravure du mont Damavand, 1860



Le lac Tar

du Damavand. (Heinrich Brugsch: 1367, p. 255).

En 1870 et alors que le roi Nâsser-al-Din Shâh Qâdjâr fait du camping sur les pentes australes du Damavand, quatre de ses serviteurs, Ali Aftâbgardanchi, Karbalâ'i Asadollâh, Seyyed Azizollâh et Hossein Bâlonsâz, escaladent ce mont par sa face nord. Les quatre hommes quittent le camp le mardi après-midi et passent la nuit dans la maison d'un habitant de Lârijân. Cet homme s'appelle Ghorbânali, et leur servira de guide jusqu'au sommet. Selon le récit, ils entament l'ascension une heure avant l'aube. Le soleil se lève après un demi-farsakh[9] de route, Ghorbanali se fatigue alors et revient. Mais les autres continuent à monter et atteignent le sommet deux heures avant le coucher du soleil. Karbalâ'i Asadollâh essaie de devancer ses compagnons, mais il est pris de nausée et s'évanouit. On lui donne alors à sentir et à boire du vinaigre, et il revient à lui. Il existe des prairies et pâturages depuis le pied du mont à une distance d'une demi-farsakh mais plus loin, il n'y a ni verdure, ni herbe, ni gibier. Le sommet plat est un peu creux et d'une superficie de 500 coudées. Ayant retrouvé ses forces, Karbalâ' Asadollâh constate deux cavités sur le côté est du sommet qui donne sur Lârijân, ce qui témoigne que les habitants de ce village y montent pour prendre du soufre. L'une des deux excavations, plus profonde, servait apparemment d'abri aux voyageurs. L'équipe sort ses provisions (pain, fromage, vinaigre, oignons, ainsi que du bois de chauffage et du charbon pour le narguilé). Mais pendant la nuit, ils ne réussirent pas à allumer un feu malgré tous leurs efforts. Ayant passé une nuit très difficile, ils redescendent le lendemain dès l'aube, ramenant un peu de soufre du Damavand. Arrivés avant midi au pied du mont, ils trouvent l'argent de leurs bagues et selles noirci par les effluves de soufre dans l'air.

En 1880, les Français Rosenberg et Napier escaladent le Damavand. Une expédition suédoise atteint le sommet en 1885. En 1999, on y trouve une bouteille enterrée sous un tas de sable et de pierres avec une lettre à l'intérieur, laissée par l'expédition suédoise. En 1890, le grand explorateur, géographe et topographe suédois Sven Hedin atteint le sommet et estime son altitude à 4655 mètres.

La première ascension certaine des Iraniens est celle de l'équipe du capitaine Mohammad-Sâdegh Khân Qâdjâr, datant de 1875. Celui-ci estima sa hauteur à 13226 empans, soit 5290 mètres. Le premier campement nocturne d'une équipe iranienne a été installé par Karbalâ'i Assadollâh en 1882. La première ascension hivernale jusqu'à une hauteur de 5300 mètres sera effectuée par le français Jacques de Morgan en 1889.

L'ascension par le versant nord (plus difficile car il est rocheux et constamment recouvert de neige) a été réalisée la première fois par les Allemands Steinauer et Gorter en 1936. Kâzem Gilânpour et Bernard Pierre ont été les pionniers d'une route encore plus difficile le long de l'arête orientale en 1952. Depuis le développement de l'escalade en Iran, le Damavand est devenu un objectif fréquent d'ascension en toutes saisons, ouvrant un plus grand nombre de routes. Les études scientifiques systématiques sont cependant rares et après celle de Jacques de Morgan, il faut attendre l'expédition française du CNRS en 1958 pour la première étude complète du volcan.

Ascensions plus récentes

Manoutchehr Mehrân (1912-1947) accompagna en 1943 un groupe de quarante personnes vers le sommet du Damavand. Mohammad-Kâzem Guilânpour, premier Iranien à recevoir une formation d'alpinisme en France, crée une école d'alpinisme en Iran en 1951 où il transmet ses savoirs aux dix meilleurs alpinistes iraniens. En 1965, Mehri Zarafshân est la première Iranienne à atteindre le sommet du Damavand. Vers 1968, un refuge est construit à 4 200 m par la Federâsion-e Kouhnavardi-e Irân (Fédération iranienne d'alpinisme). De nombreux alpinistes iraniens tentent alors d'effectuer l'ascension du Damavand.

Entre mars et début avril 1971, une expédition composée d'alpinistes autrichiens et suisses est menée par Reinold Messner. Mais la tempête et la neige manquent de tuer ces alpinistes qui s'enferment dans les refuges du côté sud. Ils l'appellent alors «Autre Himalaya» et, l'évaluant plus difficile que les Andes, Messner le compare avec le toit du monde.

La première ascension certaine des Iraniens est celle de l'équipe du capitaine Mohammad-Sâdegh Khân Qâdjâr, datant de 1875. Celui-ci estima sa hauteur à 13226 empans, soit 5290 mètres. Le premier campement nocturne d'une équipe iranienne a été installé par Karbalâ'i Assadollâh en 1882. La première ascension hivernale jusqu'à une hauteur de 5300 mètres sera effectuée par le français Jacques de Morgan en 1889.

Encore en 1971, quatre Japonais dirigés par Hossein Adili escaladent le Damavand par le côté sud-est et atteignent le sommet par une nouvelle voie au-delà de Kafar-Darreh. Ils descendent en skiant, exactement par la même piste.



La grotte Roudafshân

En 1972, un programme d'entraînement à l'ascension de l'Everest est organisé par la Fédération iranienne d'alpinisme, exigeant du candidat qu'il possède une expérience sportive excellente et de longue durée. Le campement est établi dans le glacier Seyvaleh du Damavand, accompagné d'une escalade du glacier auquel quatre-vingts Iraniens participent. Vingt candidats réussissent à passer les tests et sont choisis. En mars 1973, un programme d'entraînement pour l'Everest est organisé par la Fédération d'alpinisme. Vingt-sept hommes et trois femmes l'escaladent par le côté nord dans une tempête de neige. Vingt-six alpinistes atteignent le sommet, dont madame Rouh'angiz Hakimi.

> Depuis le développement de l'escalade en Iran, le Damavand est devenu un objectif fréquent d'ascension en toutes saisons, ouvrant un plus grand nombre de routes. Les études scientifiques systématiques sont cependant rares et après celle de Jacques de Morgan, il faut attendre l'expédition française du CNRS en 1958 pour la première étude complète du volcan.

En 1980, Jalâl Rabouki crée un groupe de cinq alpinistes pour effectuer une escalade du glacier. Ils constatent alors une importante modification de sa forme: un creux de dix mètres de large et de cinq à six mètres de profondeur s'est formé au fond du glacier, probablement suite à des inondations. Ils rencontrent de nombreuses difficultés pendant le troisième jour alors qu'ils tentent d'escalader le nez du glacier principal. La paroi glaciaire fait cent cinquante mètres de long et après quelques heures d'efforts, ils atteignent la bosse du glacier. Deux jours plus tard, ils visent le couloir en neige et en pierre du côté droit du glacier central, dont la reconnaissance avait été effectuée deux ans plus tôt par

Jalâl Rabouki. Ce couloir monte 400 mètres vers le haut, en parallèle avec la paroi glaciaire à sa gauche et donne sur une plate-forme offrant une vue magnifique sur le sommet. Cette ascension tourne au drame lorsqu'un alpiniste glisse et fait une chute mortelle. A la suite de cela, Rabouki suspend le projet et descend pour retrouver le corps du camarade disparu.

Le fondateur de l'escalade de vitesse en Iran, Jalâl Rabouki, atteint un record de quatre ascensions en 26 heures, à partir de quatre différentes voies d'escalade. Entre les années 1981 et 1986, Rabouki entreprend plus de quarante-cinq escalades de vitesse du sommet du Damavand.

En 1986, Jalâl Rabouki et Gholâm Râshtchi montent du côté nord, avec pour objectif de contourner le Damavand à 5100 mètres d'altitude par le col «Yekhar» et les côtés est et sud. Ils affrontent des excavations sulfureuses sur la façade orientale, inconnues jusqu'alors et couvertes de fumées et de brumes.

En 1998, Ali-Asghar Pâshâ-Zanoussi monte au sommet en vélo de montagne en trois jours et par le côté sud. Au mois d'août de cette même année, la première Iranienne ayant effectué l'ascension du Damavand en 1973, madame Rouh'angiz Hakimi effectue de nouveau l'ascension, cette fois à l'âge de 52 ans et accompagnée de son fils adolescent.

La place du Damavand dans les loisirs des Iraniens

Situé à 75 kilomètres au nord-est de Téhéran et avec une altitude de 5671 mètres, le mont Damavand est le plus haut sommet de la chaîne de montagnes Elbourz. Il existe quatre voies principales d'accès au Damavand:

La route du sud-ouest: par Harâz, Polour, Rineh.

La route de l'ouest: par Harâz, Polour, le barrage de Lar, et la plaine de Vararou.

La route du nord: par Harâz, la source chaude de Lârijân, le village Naneh Del, Mantagheh Chaman et Gousfand Sarâ.



La source A'alâ

Depuis peu, une société offre la possibilité d'effectuer une promenade en montgolfière autour du Damavand pour cinq personnes durant environ deux heures.
Elle commence juste après le lever du soleil. Le point de départ est situé à Absard, à 65 km de Téhéran et entre les deux villes de Damavand et Firouzkouh. Chaque vol est une expérience unique, car le trajet est décidé par le vent.



Promenade en montgolfière autour du Damavand

La route du nord-est: la route Haraz-Polour, la source chaude de Larijan, et le village Gazanak.

Le mont comporte également plusieurs attractions naturelles ayant renforcé sa transformation en lieu de loisirs, dont:

Le lac Tar: Entouré de montagnes dont la hauteur varie entre 50 et 500 mètres, ce lac est accessible par:

1. La ville de Damavand et le complexe agraire «Abesard», à 20 kilomètres du lac.
2. Par la route Téhéran-Firouzkouh et les villages de Yekhar, Leposht, Momadj, Dehnar et Hovir, pour atteindre le côté sud du lac.

La grotte Roudafshân: située à 42 km au sud-ouest du Damavand près d'un village du même nom. De nombreux amateurs de la nature s'y rendent pour l'explorer.

La source A'alâ: Cette belle source est située au nord-ouest de la ville de Damavand et à une distance de 3500 mètres du centre de la ville. Autrefois elle arrosait les fermes et les jardins de la région, et est actuellement exploitée par le groupe français Danone à travers sa filiale «Eau minérale Damavand». Les nombreux arbres hauts et luxuriants qui l'entourent font de cette source un lieu qui attire les visiteurs à différentes saisons de l'année, en particulier pendant les vacances.

La source «Siah Sang»: Cette source coule vers la vallée de Yekhar, créant des paysages magnifiques. Elle avoisine également plusieurs chutes d'eau et cascades qui attirent de nombreux touristes au cours de l'année.



La station de ski Ab-Ali

Deux vieux platanes: Dans le centre du quartier Jilard, à côté de la nouvelle mosquée, se trouve un platane de plus de 600 ans. De nombreux souvenirs et mythes lui sont liés. Un autre platane est à l'origine du nom du village Chenar Gharb[10], âgé de 300 ans et abritant une source d'eau à son pied.

La station de ski Ab-Ali: Située à une cinquante kilomètres de Téhéran, cette station dispose de nombreuses installations pour le ski, le tennis, l'équitation, et le parapente. Il existe des facilités de remontées mécaniques (télésiège, télécabine et téléphérique).

Le survol du Damavand en montgolfière

Depuis peu, une société offre la possibilité d'effectuer une promenade en montgolfière autour du Damavand pour cinq personnes durant environ deux heures. Elle commence juste après le lever du soleil. Le point de départ est situé à Absard, à 65 km de Téhéran et entre les deux villes de Damavand et Firouzkouh. Chaque vol est une expérience unique, car le trajet est décidé par le vent. Le voyageur pourra ainsi découvrir plus ou moins de hameaux, de collines ou d'arbres selon la météo. ■

1. Dans *Mu'jam al-Buldân* ou «Dictionnaire des pays» (en 1224, tome 2, pp. 7-436).
2. Encyclopédiste et polygraphe arabe (896-975).
3. Dans *Morouj adh-dhahab wa-Ma'âdin al-jawhar* ou *Prairies d'or et mines de pierres précieuses* (tome 1, p 89).
4. Dans *Mukhtasar Kitâb al-Buldân* ou Livre concis sur les pays.
5. Commandant des forces armées.
6. Chlorure d'ammonium.
7. Egyptologue allemand (1827-1894).
8. Heinrich Menu von Minutoli, égyptologue allemand (1804-1860).
9. Ancienne unité de distance correspondant à 5,6 km.
10. Chenar Gharb signifie «platane à l'ouest».

Bibliographie:

-Darwishzadeh, Ali, *Zaminshenâsi-e Irân* (La Géologie de l'Iran), Dânesh-e-Emrouz, 1991.
Râhnamâ-ye so'ud be gholeha-ye Albroz-e miâni (Le Guide de l'escalade des monts en Alborz central), Institut iranien de la cartographie, 1999.
-Mosâheb, Gholamhossein, *Encyclopédie persane*, article «Damavand», tome I, troisième édition, 2002.
-Karl Gratzl, Robert Kostka, *Damavand, bolandtarin ghole-ye Irân* (Damavand, le plus haut sommet de l'Iran), traduit de l'allemand par Iraj Hâshemizâdeh, Elmi-Farhangi, 2005.

Sites:

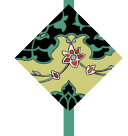
- http://damavandnameh.ir/
- http://5610m.com
- http://www.damavandkooh.com



La fête de Tirgân:
Journée nationale du mont Damavand

Babak Ershadi

Statue d'Arash l'Archer au palais-musée de Saad-Abâd (Téhéran)



Les montagnes sont des sources d'inspiration, de guérison et de renouvellement dans presque toutes les cultures anciennes et actuelles. Depuis que le monde est monde, les montagnes semblent dominer l'univers des hommes. Elles s'élèvent jusqu'au ciel et incarnent, aux yeux de tous les peuples, le lien avec le sacré. Dans l'imaginaire collectif des peuples, le sommet d'une montagne est le lieu de rencontre entre le ciel et la terre. Il est aussi parfois considéré comme le centre du monde. Il est tantôt la demeure des dieux, tantôt la prison des démons. D'en haut, le sommet d'une montagne est comme le centre du monde. D'en bas, il est vu comme l'axe de l'univers et une pente à gravir. Cette puissance magique nourrit depuis toujours la mythologie des peuples anciens. Des monts mythiques et sacrés sont nombreux dans presque tous les pays.[1] Au-delà de sa valeur mythique et historique, un mont peut s'élever, dans certains pays, jusqu'à devenir un symbole national: le mont Fuji pour le Japon, le mont Ararat pour le peuple arménien ou le mont Damavand pour l'Iran. Il est intéressant de rappeler que depuis 82 ans, le mont Damavand a figuré à plusieurs reprises au verso des billets de banque iraniens. L'image du mont Damavand a été reproduite sur le verso des billets de banque de 1000 Rials dans les séries de 1936, de 1944 et de 1948, puis au verso des billets de 10 000 Rials dans la série de 1992.

Aujourd'hui, la montagne élargit son champ sémantique et s'associe aux concepts variés. Elle est surtout au centre d'une approche environnementale et écologiste. Suivant cette logique, le mont Damavand fait officiellement partie de la liste du patrimoine naturel du pays depuis 2008. Mais la journée nationale du mont Damavand est un peu plus ancienne. L'idée de la journée nationale du mont Damavand est apparue en 2004, lorsqu'un groupe de militants écologistes a décidé d'élaborer un projet pour protéger l'écosystème

dont fait partie le mont Damavand et sensibiliser l'opinion publique au sujet de la protection de l'environnement naturel iranien.

Cette initiative a été saluée tout de suite par les ONG de protection de la nature et les associations d'alpinisme. Un an plus tard, en 2005, le 13 Tir (4e mois du calendrier iranien, correspondant au 4 juillet) a été désigné Journée nationale du mont Damavand. La date n'a pas été choisie au hasard, le 13 Tir étant la date de la fête ancienne de Tirgân de l'ancien calendrier iranien.

Les fêtes de Tirgân

Tirgân est l'une des nombreuses fêtes de l'ancien calendrier perse et zoroastrien. Parmi les grandes fêtes du calendrier ancien, il existe douze fêtes par an marquant chacune une coïncidence entre le mois et le jour du même nom. Tirgân est la quatrième de ces fêtes correspondant au quatrième mois de l'année iranienne. Il faut rappeler que dans l'ancien calendrier perse et zoroastrien, chaque jour des douze mois de l'année avait un nom particulier.

Le calendrier perse zoroastrien est un calendrier solaire de 365 jours divisé en douze mois de 30 jours, plus 5 ou 6 «jours volés» ajoutés à la fin du dernier mois. Il faut d'abord connaître les noms des douze mois (*mâh*) de ce calendrier ancien. Ce calendrier antique est la source principale du calendrier officiel de l'Iran, d'autant plus que les noms des mois de ce calendrier ont été retenus pour désigner les douze mois du calendrier moderne de l'hégire solaire.

	Avestique	Persan moyen	Persan moderne
1	Fravashi/Fravarti [l'essence divine]	Farvardin	Farvardin
2	Asha Vahishta [la plus grande des vertus]	Ardawahisht	Ordibehesht
3	Haurvatât [l'intégrité]	Khordâd	Khordâd
4	Tishtrya [Sirius, l'étoile de la pluie]	Tishtar	Tir
5	Amérétâ [(l'immortalité]	Amurdâd	Mordâd
6	Khshathra Vairya [la suprématie du choix]	Shahrewar	Shahrivar
7	Mithra [le Soleil, l'amitié, la promesse]	Mihr	Mehr
8	Ap [l'eau]	Âbân	Âbân
9	Âthra [le feu]	Âdur	Âzar
10	Dathushô [le créateur]	Day	Dey
11	Vohu Manah [l'esprit de bien]	Vohuman	Bahman
12	Spéntâ Ârmaiti [la sainte sérénité]	Spandarmad	Esfand

La fête de Tirgân est célébrée le jour de Tishtar (Tir), treizième jour du mois de Tir (le 4 juillet). Pour les zoroastriens, les cérémonies de cette fête peuvent durer une dizaine de jours. Comme Norouz (21 mars), Mehrgân (8 octobre) et Sadeh (30 janvier), la fête de Tirgân était l'un des événements les plus importants du calendrier zoroastrien et perse. Pour expliquer les origines de la fête de Tirgân, on fait souvent recours à deux récits de la mythologie iranienne.

L'idée de la journée nationale du mont Damavand est apparue en 2004, lorsqu'un groupe de militants écologistes a décidé d'élaborer un projet pour protéger l'écosystème dont fait partie le mont Damavand et sensibiliser l'opinion publique au sujet de la protection de l'environnement naturel iranien.



Une affiche de la fête de Tirgân (journée nationale du mont Damavand) en 2016, organisée à Rineh (province du Mâzandarân), la ville la plus proche du mont Damavand.

Le premier récit fait référence à Tir (Tishtrya en avestique et Tishtar en persan moyen) qui désigne Sirius, l'étoile de la pluie dans la mythologie iranienne.



Le mont Damavand au verso d'un billet de 1 000 Rials, série de 1936.

Sirius est l'étoile principale de la constellation du Grand Chien. Vue de la Terre, Sirius est l'étoile la plus brillante du ciel. La divinité (ou concept) de Tishtrya apparaît dans les textes tardifs de l'Avesta et il est certain, pour les chercheurs, qu'il est d'origine indo-européenne. Dans un hymne de l'Avesta (repris par Ferdowsi dans le *Shâhnâmeh* (Livre des Rois), Tishtrya est impliqué dans une lutte cosmique contre le démon Apaosha (Antarès, l'étoile de la sécheresse). Selon le récit mythologique, Tishtrya (Tir) apparaît sous la forme d'un cheval blanc, et combat le démon qui, au contraire, a pris la forme d'un cheval noir terrifiant. Apaosha prend le dessus sur Tishtrya qui a été affaibli par le manque de prières suffisantes et de sacrifices de la part des humains. Après une deuxième défaite, la divinité fait appel au Seigneur de la Sagesse, Ahura Mazda, qui est alors intervenu en offrant un sacrifice à Tishtrya. Infusé de la puissance apportée par ce sacrifice, Tishtrya réussit à vaincre Apaosha dans le troisième combat et ses pluies purent couler dans les champs et les pâturages assoiffés de sécheresse.

Le deuxième récit mythologique des origines de la fête de Tirgân lui associe l'histoire d'Arash, personnage mythique dont le nom est également cité dans l'Avesta. C'est à travers ce récit mythologique que la fête de Tirgân trouve ses liens avec le mont Damavand. Le texte le plus ancien qui mentionne la

légende d'Arash est le texte avestique de Tishtar Yasht (Hymne de l'étoile de la pluie). Dans ce texte, le nom d'Arash est présenté sous forme d'«Erekhsha».

«Nous sacrifions à Tishtrya, l'étoile brillante et glorieuse, qui vole vers la mer Vourukasha, aussi rapidement que la flèche a traversé l'espace céleste qu'Erekhsha, l'archer rapide, l'Aryen parmi les Aryens, dont la flèche était la plus rapide, tira du mont Khshaotha au mont Hvanvant.

Ahura Mazda lui apporta son aide, et l'Amesha-Spentas et Mithra, le Seigneur des grands pâturages, lui indiquèrent le chemin […] pour son éclat et sa gloire, je lui offrirai un sacrifice qui vaut la peine d'être cité. » (Tishtar Yasht, hymne IX; 37-38)

«Vourukasha» (Farakh-Kart en moyen persan) serait une mer mythique située près des montagnes d'Alborz, présentant un tiers des eaux de la Terre. Pour certains chercheurs, elle correspondrait à la mer Caspienne. Erekhsha ou Arash est l'archer légendaire aryen (iranien) dont la flèche fut la plus rapide. Il tira une flèche du mont Khshaotha (inconnu pour les chercheurs) vers le mont Hvanvant (Damavand). Le texte avestique n'indique pourtant pas les détails de ce récit légendaire. Mais essayons d'identifier les éléments de base du récit avestique. Ce que nous apprenons de la seule et unique référence avestique à Arash (Erekhsha) est la suivante: Erekhsha est le meilleur archer parmi les Aryens, un grand guerrier. Son acte le plus notable est son tir mémorable qui, en provenance d'une montagne, finit par arriver à une autre, traversant une grande distance. Enfin, nous apprenons que ce tir décisif est allé si loin grâce à l'aide d'Ahura Mazda et de Mithra. Ces éléments avestiques sont néanmoins très importants, car ils apparaissent dans divers récits ultérieurs de la tradition sassanide, mais aussi dans des textes en persan moderne et en arabe. Ce qui est le plus important est que le récit avestique se caractérise par une absence quasi totale d'un «contexte» permettant de situer l'exploit impressionnant d'Arash.



Le mont Damavand au verso d'un billet de 1 000 Rials, série de 1944.



Le mont Damavand au verso d'un billet de 1 000 Rials, série de 1948.



Le mont Damavand au verso d'un billet de 10 000 Rials, série de 1992.



Statue d'Arash l'Archer dans le village de Saryazd (province de Yazd)

C'est à travers des récits ultérieurs que nous apprenons qu'Arash tira cette flèche comme condition d'un traité de paix entre l'Iran et le Touran[2], là où la flèche atterri allait marquer la frontière entre les deux nations.

Les textes en pahlavi et en moyen persan qui nous parviennent de l'époque sassanide permettent de mieux établir le «contexte» de l'histoire d'Arash et de son tir mémorable. Plusieurs variantes de la légende ont en commun ceci: intervient une grande guerre et un siège de l'Iran par les armées du Touran, commandées par le roi Afrâsiyâb. Le nom de ce dernier a été cité également dans l'Avesta où il est présenté comme l'ennemi des zoroastriens, menaçant, voleur et bandit. Un accord est conclu entre Afrâsiyâb et le roi de l'Iran, Manoutchehr. Pour humilier les Iraniens, Afrâsiyâb donne aux Iraniens la possibilité de démarquer la frontière par un tir de flèche. C'est là qu'intervient dans la légende Arash, le meilleur archer parmi tous les Aryens. Les différentes versions de la légende s'accordent plus ou moins à dire qu'Arash tira sa flèche du haut d'une montagne dans ou près du Tabarestan, une région ancienne de l'Iran qui s'étendait au sud et au sud-est de la mer Caspienne, correspondant aux provinces actuelles du Guilan et du Mazandéran et une petite partie du Turkménistan actuel. C'est surtout dans les versions tardives de la période islamique que le mont Damavand est cité comme l'endroit où Arash tira sa flèche. La flèche atterrit quelque part à l'est, très loin vers Oxus (Amou-Daria), Balkh (ancien Bactres), etc. Plus tard, le calendrier perse et zoroastrien fixa la légende au jour du Tirgân (treizième jour du mois de Tir) étant donné que le récit d'Arash (Erekhsha) est cité dans le texte avestique de Tishtar Yasht, hymnes dédiés à cette divinité (ou concept) du zoroastrisme.

Mais ce qui serait frappant pour ceux qui connaissent les versions plus modernes d'Arash, c'est le sort de ce héros légendaire. Arash ne meurt pas après avoir tiré sa flèche dans les textes anciens. Dans ce sens, le récit d'Arash devient héroïque, victorieux et festif. Or, dans les versions plus récentes, comme



Statue d'Arash l'Archer, à Mahdi-Shahr (province de Semnân)



Statue géante d'Arash l'Archer à Boroujerd (province du Lorestan)

celle de Biruni (973-1052), Arash met toute sa vie dans sa flèche et meurt après l'avoir tirée. Selon certaines versions de la légende, Arash avait même présagé sa mort, ce qui donne à son action la valeur d'un sacrifice. Ainsi, le récit perd de son effet de surprise qui était pourtant fort dans les versions anciennes basées sur le texte avestique (qui ne mentionne pas non plus la mort d'Erekhsha). La légende d'Arash devient donc triste et tragique dans ses versions tardives. Le récit moderne d'Arash retient cette version tragique. La fête de Tirgân célébrée aujourd'hui par les zoroastriens commémore ainsi la fin tragique d'Arash et son sacrifice. Aujourd'hui, Arash l'Archer est un héros national mythologique pour les Iraniens. Symbole légendaire du «défenseur de la patrie» et de «libérateur», ses nombreuses statues sont installées dans de nombreuses villes et villages d'Iran. ■

Erekhsha ou Arash est l'archer légendaire aryen (iranien) dont la flèche fut la plus rapide. Il tira une flèche du mont Khshaotha (inconnu pour les chercheurs) vers le mont Hvanvant (Damavand). Le texte avestique n'indique pourtant pas les détails de ce récit légendaire.

---

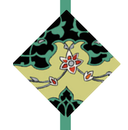
1. Sadr, Mostafâ, *Les montagnes de légende*, traduit par Kohandani, Fatemeh, in: *La Revue de Téhéran*, n° 34, septembre 2008, pp. 8-11, accessible à: *http://www.teheran.ir/spip.php?article795#gsc.tab=0* 2. Dans l'Avesta, le mot apparaît pour désigner les ennemis des zoroastriens. Apparemment, il y aurait, selon la logique avestique, des liens généalogiques entre les deux groupes. Les linguistes croient que l'adjectif persan «Turya» (en opposition à «Arya») pourrait désigner les «Turcs».

Le Simorgh

Gilles Lanneau



Refuge du Simorgh



L'aigle planait aussi dans le ciel de Rineh. Ils venaient de quitter la route au sortir du village, s'enfonçaient dans la montagne. Ils étaient minuscules face au cône du volcan, si lointain, si proche – ils ne savaient pas au juste. Magique, se profilant sur un ciel ardent.

Ils coupaient dans des landes herbacées, déjà sèches en ces premiers jours d'automne. Ahmad, le guide qu'ils avaient embauché au village, connaissait les raccourcis. Ils étaient partis un peu tard, en milieu d'après-midi, et il ne fallait pas traîner pour atteindre le premier refuge avant la nuit.

Le paysage devint lunaire juste au pied du volcan. De grandes croupes arrondies, pierreuses, parsemées de blocs erratiques. Le lit sec des torrents témoignait d'une eau rare, parcimonieuse. Absente, de l'été à l'hiver. Sur un rocher, au loin, une forme allongée les intrigua. Ils s'approchèrent.

Un loup, mort. De belle taille, au pelage clair tâché de roux, de brun. Tout autour, un nuage de mouches, auréole tremblante. Et à distance, des pavots, aux tiges desséchées, noires, couronnées des fruits perfides. Couronne mortuaire. Aux obsèques du loup, l'hommage était sinistre.

Ils arrivèrent en vue d'un site étrange au coucher du soleil.

Un dôme en or étincelait sous les derniers rayons. La coupole métallique d'un petit sanctuaire, bien campée face au sommet. Le portail vers l'inconnu.

À son côté, une vieille bâtisse délabrée, aux carreaux cassés, à la porte branlante faisait office de refuge.

Ils grimpèrent les quelques marches, posèrent leur sac sur le sol. Une vilaine dalle en béton où traînaient quelques bouts de moquette élimés en guise de matelas. Et les papiers gras, les boîtes à conserve, les restants des pique-niques. Pour eux seuls, une nuit durant.

Ils quittèrent leur résidence à la montagne, avec vue imprenable, se promenèrent dans les environs. C'était un vendredi, jour férié. Des petits groupes d'alpinistes, hommes et femmes, descendaient du sommet, réintégraient leurs véhicules sur un parking poussiéreux, au terminus d'une piste aléatoire. Partirent, les uns après les autres.

Ils n'étaient pas seuls pour autant. Un jeune homme, un berger, vint à leur rencontre. Il s'appelait Akbar, se débrouillait en anglais. Il avait un joli visage, aux yeux charmeurs, mais sa taille était petite. Il le déplora:

– Je m'appelle Akbar, le Grand… mais je suis petit!

Géhel lui sourit, minimisa son handicap. Le jeune homme lui sourit aussi; expliqua que la saison d'estive se terminait, qu'il gelait déjà tous les soirs, qu'ils allaient redescendre au village, bientôt. Il proposa de les emmener à son campement. Ils franchirent un muret, descendirent une ravine, arrivèrent près d'un enclos. Aux alentours paissaient des moutons, beaucoup semblait-il – la nuit était tombée – quelques chèvres, quelques vachettes. Sur les flancs raides de la montagne étaient creusées des grottes, dont deux ou trois fermées par des portes en bois. Akbar en ouvrit une.

La grotte, à peu près circulaire, était spacieuse, tapissée de plusieurs couches de tapis en laine. Faiblement éclairée. Au centre, accroupie sur le sol, une jeune fille trisomique, dans une jolie robe colorée. Elle les contempla, incrédule. Elle était tête nue, en prit conscience, rabattit un châle sur son crâne. Le geste était gracieux, pudique, lent. Son visage prit une expression sereine; elle oublia les visiteurs, s'installa dans sa paix intérieure. La scène était curieuse, intemporelle, belle. “Heureux les pauvres en esprit…” Ils restèrent un long moment, silencieux… Puis Akbar les invita à sortir.

Sur le chemin du retour, alors qu'Ahmad marchait en avant, Akbar entreprit Géhel:

– Ahmad, il est vieux, il ne vous mènera pas jusqu'au sommet!… Si vous



Refuge du Simorgh. photo: Hassan Souri

voulez, je peux vous emmener à sa place.

Puis, un peu plus loin:

– Au juste, combien vous demande-t-il pour la course?

Géhel ne répondit pas, le salua… Akbar méritait sa taille, pensa-t-il.

Ils s'installèrent dans leur bâtisse, déballèrent les duvets, la popote. Ahmad leur avait fait porter des bouteilles d'eau; il savait qu'à cette période les sources étaient gelées. Il alluma son réchaud, fit chauffer des nouilles.

Ils étaient sur les terres du Simorgh, la légende vivante de la Perse. L'oiseau mythique, l'oiseau initiateur, l'oiseau-roi du volcan Damavand. L'Oiseau-dieu. Et celui-ci avait placé sa garde aux portes du Royaume.

Géhel l'observait… Ahmad n'était pas tout jeune, c'est vrai. Soixante ans, il leur avait confié. À peine plus qu'Émelle et Géhel! Il était petit lui aussi – les gens sont plutôt grands dans cette région – bégayait légèrement, parlait un anglais châtié, rudimentaire. Sa bonne tête ronde leur inspira confiance, malgré tout.

Géhel tenta de le sonder:

– Le volcan, combien de fois l'as-tu grimpé?

– Oh! des dizaines, ou des centaines de fois!

Invérifiable!…

Ahmad renchérit:

– J'y ai emmené des clients célèbres. Un grand docteur de Téhéran, un diplomate… mes enfants aussi.

Émelle sourit, puis demanda:

– Et votre femme?

Ahmad s'amusa à cette question, répondit avec son bégaiement comique:

– Oh!… ve-very big!

Ils cessèrent leur enquête sournoise, plongèrent dans leur assiette de nouilles.

La nuit fut froide, très froide. Les duvets que leur avait prêtés Ahmad – ils n'avaient pas voulu s'encombrer des leurs dans le voyage – semblaient plutôt prévus pour un camping de bord de mer.

Géhel ne dormait pas. Une mélodie sinistre emplit soudain la nuit: Hou! Hou! Hou!

Puis des aboiements, des cris d'hommes. Géhel se leva, se posta en haut des marches, devant la porte. Le noir était total. Et le vacarme s'amplifiait. Il distingua enfin un homme, de grande taille, courant dans tous les sens. Sa lampe frontale créait des zigzags de lumière dans la nuit, semblant poursuivre d'invisibles fantômes. Il s'arrêta près d'une camionnette, restée seule sur le parking, mit le moteur en marche – peut-être pensait-il effrayer les loups! - reprit sa course divagante.

… Les bruits s'estompèrent. Il rejoignit sa couche glaciale, tenta de s'endormir.

Le silence berça son insomnie.

La montée au second refuge, dans la lumière du matin, fut un plaisir. Rude plaisir! La pente s'accentuait, insidieusement. Ils longèrent des rivières de lave solidifiées, au bouillonnement figé dans des formes impensables. Un bestiaire gigantesque: des tortues monstrueuses, des animaux préhistoriques… des rapaces au bec crochu pointé vers le ciel, ou le sol, en attente de chairs imprudentes.

Ils étaient sur les terres du Simorgh, la légende vivante de la Perse. L'oiseau mythique, l'oiseau initiateur, l'oiseau-roi du volcan Damavand. L'Oiseau-dieu. Et celui-ci avait placé sa garde aux portes du Royaume.



Bâtiment en béton: refuge du Simorgh

Et commandait la scène. En amont, un peu à l'écart, un oiseau géant, au profil d'aigle, coiffé d'une huppe pointue, dressé sur la pente. Un homme chevauchait l'oiseau. Son visage fin et régulier, tranquille, regardait la mer des nuages, beaucoup plus bas. Et au-delà des nuages, d'autres montagnes, moins hautes que le volcan, soumises au bon plaisir royal.

Géhel s'éleva un peu, obliqua, se retourna vers l'homme-oiseau. Il ne vit qu'un rocher difforme, anonyme, banal. Illusion, réalité… les deux visages d'une vérité unique.

Ils arrivèrent au refuge du Simorgh, perché sur un éperon rocheux. Un bâtiment en béton, de section demi-circulaire, ressemblant de loin à un gros tuyau à moitié enterré. À l'intérieur, deux rangées de lits à étage; quelques grimpeurs, de retour d'une course, assommés de fatigue. Et la perspective de longues heures d'inaction.

Ils arrivèrent au refuge du Simorgh, perché sur un éperon rocheux. Un bâtiment en béton, de section demi-circulaire, ressemblant de loin à un gros tuyau à moitié enterré. À l'intérieur, deux rangées de lits à étage; quelques grimpeurs, de retour d'une course, assommés de fatigue. Et la perspective de longues heures d'inaction. À l'horizon du soir, une nouvelle nuit blanche.

À l'horizon du soir, une nouvelle nuit blanche.

Ils sont partis aux aurores, droit dans la pente. Ahmad, Géhel. Émelle était restée au refuge, seule. Elle était arrivée fatiguée, essoufflée, hier après-midi. Et l'étape du jour était longue du refuge au sommet; mille cinq cents mètres de

dénivellation, au moins. Plus le retour. Ahmad lui avait fortement déconseillé l'aventure. Géhel était morose, l'imaginait dans son tube en béton, seule.

Leur sac à dos était léger. Une gourde, quelques biscuits, quelques dattes. Leurs vêtements chauds étaient sur eux; et ne les quitteraient pas jusqu'au retour. Un vent violent tournoyait autour du volcan, les frappait au ventre, au visage.

Ils évitèrent les névés. De longues plaques verglacées où s'acheminaient de curieuses processions. Des pénitents, saillies glacées à forme humaine – un phénomène de neiges subtropicales – pèlerins immobiles vers un sommet qu'ils n'atteindront jamais.

Vers cinq mille, Géhel ressentit l'altitude. C'était son seuil habituel. Fatigue, essoufflement. Il continuerait doucement, s'arrêtant souvent, ménageant le cœur, les poumons. Et profiterait du paysage… un paysage méritant largement cet égard. Du cône splendide émergeant des sierras, la vue portait au sud, loin, au-delà du piémont où brillait Téhéran, jusqu'à l'océan assoiffé du désert.

Le désert! Son paysage intérieur, depuis des lustres. Une traversée obligatoire. Désert de jour, écrasant, mortel. Désert de nuit, sous l'emprise des chacals, des scorpions, des serpents… Il avait franchi l'océan à sec, dépassé les feux trompeurs du littoral, grimpait sur la montagne aride, interminable… N'en voyait pas la fin.

… À l'approche du sommet, le sol était poudreux, jaunâtre. Sulfureux. Le gaz s'échappait en longs jets vaporeux, intermittents, emplissant l'atmosphère, la saturant. L'odeur particulière sembla doper Géhel. Il termina les derniers mètres en courant, ou presque.



Montée sud vers le sommet de Damavand



Rineh, premier refuge

… À l'approche du sommet, le sol était poudreux, jaunâtre. Sulfureux. Le gaz s'échappait en longs jets vaporeux, intermittents, emplissant l'atmosphère, la saturant. L'odeur particulière sembla doper Géhel. Il termina les derniers mètres en courant, ou presque.

Ahmad l'embrassa, le serra dans ses bras à l'arrivée. Lui aussi avait marqué l'effort, vers la fin, son visage le trahissait. De leurs presque cinq mille sept cents mètres, ils contemplaient l'horizon, à trois cent soixante degrés. Silencieux, sereins… Au nord, un feston nuageux trahissait le rivage de la Caspienne… L'abondance, un peu plus loin.

Géhel descendit dans le cratère, à ses pieds. Un cratère ridiculement petit en rapport de la taille du volcan. Scindé en deux parties. Une moitié minérale, stérile; l'autre gavée en neige, jusqu'à la crête. Le noir, le blanc; la misère, l'abondance… La dualité du monde, jusqu'au sommet.

Pour l'unité, il faudra grimper encore plus haut!

La descente fut rapide jusqu'au refuge, à travers des raccourcis, des éboulis. Émelle avait fait un bout du chemin à leur rencontre.

Ils dévalèrent la pente à nouveau, le lendemain, dépassèrent le premier refuge, se retrouvèrent à Rineh à l'heure du déjeuner. Festoyèrent à l'iranienne. Du riz, des fruits, du thé… Se nettoyèrent avec acharnement: en l'absence d'eau courante, les savons étaient restés secs, trois jours durant.

Ils avaient quelques heures à meubler avant la nuit. Géhel sortit dans la rue centrale, dépassa les dernières maisons, se dirigea vers Ab-é Garm, le prochain village, en suivant une route en corniche. Ab-é Garm, Eau Chaude en persan. Un bouquet d'habitations autour de sources chaudes, à une bonne heure de marche.

… Géhel descendit les ruelles, en recherche des bains publics, ne les trouva pas, flâna un long moment, remonta vers la route, fut attiré par un reflet brillant. L'éclat du soleil couchant sur une sorte de clocher pyramidal, en métal argenté, dominant un bâtiment carré. Un mausolée semblait-il. Modeste. Au sommet, vissé sur le clocher, un ange flottait dans les airs, toutes ailes déployées, soufflant dans

un clairon. Face au Damavand, le géant éteint, flamboyant sous les rayons obliques. Il resta planté sous l'emprise du spectacle. La matière ascensionnée, l'ange de la résurrection.

Instant présent, dans l'éclat d'un rayon solaire. Sous le son du clairon; ou d'une trompette de Jéricho… Et les enceintes allaient tomber.

… Géhel ouvre les yeux. Contemple les trois jours passés. Aujourd'hui, lundi 3 octobre 2005.

** *

Il s'apprête à grimper la montagne. Montagne du dépassement, de l'illusion à vaincre. L'aigle royal salue son départ. À l'entrée du sanctuaire, sur l'autel du sacrifice, le roi des loups s'est immolé. Le prédateur, l'alter ego. Mort, ses troupes se contenteront de hurler une oraison funèbre, seront réduites à l'impuissance.

Le gardien l'attend près d'un portail en or. Un serviteur de l'Infini, écrasé par sa tâche. Il le mène à la caverne, au sein de la Terre-Mère. Au saint des saints. Et la Mère est là; innocente, sereine. Elle aussi s'est immolée. Sur l'autel du sacrifice, elle a offert sa tête. L'intellect, la pensée stérile. Elle pense avec son cœur… et l'Esprit la pénètre… Elle attend un enfant. L'Humanité, demain.

Il connaît le secret; continue l'ascension. Contourne l'armée royale, figée dans son élan. Armée d'épouvantails, ridicule, inefficace. Son monarque n'en a cure. Il domine le ciel, la terre. Son regard va au-delà des mers, se perd dans l'infini. Il rêve. Il crée. Il recule le néant, de jour en jour. Secrètement; caché sous une gangue minérale… Il est le Verbe, involué dans la matière épaisse.

Un vent se lève, tourbillonne. Frappe. La spirale de la vie, issue d'un point unique, au centre. Elle projette la matière à son ultime périphérie… Et le chercheur



Boire du thé en montant vers le mont Damavand



Lever du soleil sur le mont Damavand, photo: Mehdi Goli Tabari

doit remonter les spires, l'une après l'autre, jusqu'à la Source.

Il s'obstine… Double les pénitents, ces quêteurs d'absolu. D'irréel. Ils ont choisi la glace. Le pur, le dur, l'impersonnel. Ont sacrifié leur cœur sur un autel gelé; ont rejeté le monde, sa pulsion généreuse… oubliant l'homme. Ils ne voient que le ciel, dédaignant ses racines… Ils resteront figés aux portes du Royaume, dans l'attente improbable d'un nirvana stérile.

La fatigue le gagne. Une inertie, une lassitude épaisse. Il se tourne en arrière, mesure l'étendue parcourue. Se décourage; il ne sait où il en est. Se ravise, se met en marche, à nouveau… Se dépasse à la vue du sommet. Il court sur le feu. L'enfer est sous ses pieds… L'enfer, si près du paradis. Côte à côte, main dans la main.

Quelqu'un l'accueille à l'arrivée. Un autre lui-même. Ou sa moitié cachée; discrète, nichée en son for intérieur. Elle était du voyage. Guidait ses pas, attentive, attentionnée. Encaissait les coups, elle aussi… Ils vivaient séparés. Parallèles. Désormais ils marcheront main dans la main… Un seul homme.

> Face au Damavand, le géant éteint, flamboyant sous les rayons obliques. Il resta planté sous l'emprise du spectacle. La matière ascensionnée, l'ange de la résurrection.

Seul. Noyé dans l'Infini. L'Infini en lui-même découvrant ses richesses… Une vision fugitive.

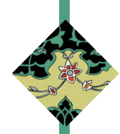
Il descend le cratère, à ses pieds. L'orifice minuscule d'où jaillit l'énergie. Deux énergies, le bien, le mal, nécessaires l'une à l'autre. Les énergies du monde; ce monde petit, mesquin, où il réside encore.

…Il a gravi le Damavand, pas l'Everest. Et l'Everest, même, est un monticule insignifiant face à l'Immensité.

… La route est longue encore! ■

Damavand, de la réalité au mythe Sous la plume des auteurs et des artistes

Zeinab Golestâni



Citée dans les sources historiques à partir du deuxième siècle de l'Hégire, la montagne de Damavand est présentée dans *Sowar al-Iqlim* (*Les images du territoire*), récit de voyage d'un auteur inconnu rédigé en 1347, sous le nom de *Danbâvand.* Signifiant «le pays des *Danbâvand*», ce mot fait penser à une dynastie antique ayant régné dans la région du Mâzandarân (Tabarestân). C'est le *Livre des Rois* du poète persan Ferdowsi qui, en rappelant des histoires anciennes et légendaires, accorde à cette montagne une place à la fois mythique et symbolique.

En s'appuyant sur ces valeurs symboliques dans la culture iranienne, des artistes et écrivains ont brossé des tableaux impressionnants de la montagne Damavand. C'est dans ce mont qu'aurait été emprisonné Zahhâk, personnage malfaisant mythique de la Perse antique. Ibn Al-Faqih Al-Hamedâni raconte l'histoire d'un groupe de gens envoyé par Mazyar, souverain de la région du Mâzandarân, explorer cette montagne: «Un groupe de gens de Deylam et de Tabarestân fut envoyé à cette montagne par Mazyar afin de découvrir le destin de Zahhak. Ce groupe raconta qu'il avait escaladé la montagne deux jours durant pour certains, trois pour d'autres. Ils avaient découvert que le sommet, semblable de loin à un cône, avait une surface de 30 acres couverte de sable mou, de sorte que l'on s'y enfonçait. Ils n'y avaient vu aucun être vivant. De fait, il y faisait tellement froid et il y avait des vents tellement violents qu'aucun oiseau ou animal ne pouvait y survivre. Ils avaient aussi trouvé sur le sommet trente cratères entourés par du soufre doré, d'où sortait de la fumée soufrée. C'était de ce soufre qu'ils avaient apporté deux bougettes. D'après ces explorateurs, les montagnes des environs ressemblaient à des masses de terre, et la mer à une petite rivière. On dit que la distance entre la montagne et la mer était de plus de vingt parasangs.»

Soulignant le rôle de Damavand en tant que prison de Zahhâk, Williams Jackson, iranologue américain, en trace un portrait aussi bien mythique que poétique: «Lorsque nous conduisions des chevaux vers Téhéran, le soleil projetait sur le monde entier les ombres longues



Fereydoun emmenant Zahhâk à la montagne de Damavand

de la montagne Damavand, la plus haute montagne de la chaîne Alborz, dénommée *Hérâbarzieïni* dans l'*Avestâ*. Avec son sommet couvert de neige et sa figure foncée, le Damavand s'élève à plus de 6000 mètres vers le ciel et ferme notre voie. Mais il ne faut pas s'en faire de son froncement, car cette montagne assume selon les légendes une lourde responsabilité et doit garder prisonnier pendant des siècles, sous sa grande taille et son col, un démon cruel, Zahhâk ou Āži-Dahāk, pour qu'il ne puisse se libérer et causer de grands malheurs dans le monde entier. C'est seulement au XVe millénaire que la montagne se déchargera de cette responsabilité. Car se lèvera à ce moment Garshâsp, le grand héros qui tuera définitivement ce monstre: il vaincra Zahhâk et ainsi commencera une nouvelle ère.»

Ce sont ces histoires épiques qui font de la montagne de Damavand, un héritage culturel et qui a été inscrite en 2008 au registre du Patrimoine national iranien. Désormais, le 4 juillet est le «Jour National du Damavand» afin de rappeler la nécessité de la sauvegarde de cet habitat naturel et de cet héritage culturel. Les habitants de certaines régions iraniennes, comme ceux de la ville de Rineh, célèbrent cette date.

Voyageur reconnu du Xe siècle, Abu Dolaf écrit dans son récit de voyage: «Il existe à Danbâvand une montagne élevée dont le sommet est couvert de neige pendant toute l'année. Et personne ne peut atteindre ou approcher son sommet. Intitulé *Bivarasf* (*Bivarasb*), ce dernier peut être vu à travers le col de Hamedân. Une fois apparue à l'horizon de la ville de Ray, la montagne semble très proche, soit à un ou deux parasang. J'ai escaladé cette montagne jusqu'à la moitié de sa hauteur. Je m'imaginais que personne d'autre n'était jamais monté aussi haut,



Carte extraite de *Ketâb al-Masâlek wa al-Mamâlek* (Livre des Routes et des Royaumes) d'Ibn Khordâdbeh, montrant la montagne de Damavand.

car il semblait que personne n'avait jamais atteint cet endroit. J'ai attentivement examiné les alentours et ai découvert une claire fontaine entourée de soufre solide. Lorsque le soleil répandait sa lumière, le soufre brulait et le feu flambait. A côté de cette fontaine, il y avait une coulée d'eau descendant la montagne. Les vents contraires y soufflaient et faisaient des bruits confus, rauques, et mélodieux, semblables parfois au hennissement des chevaux, parfois au braiment des ânes, parfois à la voix humaine, soit claire ou cacophonique, disant des paroles incompréhensibles. L'auditeur pense entendre un homme primitif. Et ce four



Réchauffement climatique, Ghâsem Hâjizâdeh

du démon dont parlent les gens, n'est rien que la vapeur de cette fontaine de soufre. Et cet état de choses est tellement particulier qu'il fait naître diverses croyances chez les gens.» Décrivant ces fontaines, Pierre Amédée Jaubert rappelle dans son livre intitulé *Voyage en Arménie et en Perse, fait dans les années 1805 et 1806*, le caractère médical de ces eaux, ce qui constitue l'un des facteurs de l'apparition des légendes autour de la montagne de Damavand: «On peut apporter facilement [ces eaux] dans une salle de bain, ce qui sera parfaitement bénéfique […]»

Ces descriptions de la montagne de Damavand se reflètent à merveille dans le monde des arts plastiques où les couleurs entrent en jeu afin de parler des secrets du Damavand. L'œuvre de nombreux peintres contemporains iraniens s'efforce de garder des traces de cette montagne légendaire où est enracinée une partie considérable de la mémoire collective des Iraniens.

Fascinés par l'immensité et la hauteur de la montagne de Damavand, les auteurs des récits de voyage rappellent l'absence de la vie végétale et animale sur cette montagne qui était aussi surnommée l'*Aghra'* (chauve), car aucun arbre n'y pousse. Soulignant cette caractéristique, l'écrivain russe Gregoriĭ Mel'gunov écrit: «On dit que l'eau de ses fontaines de soufre est tellement chaude qu'on peut y cuire des œufs. Tous les ans, les Iraniens s'y rendent afin de trouver la guérison. C'est une montagne toujours enneigée. Or, la neige ne recouvre pas toute la montagne dont les parties supérieures sont vides de végétaux. Les animaux non plus ne peuvent pas y survivre. Il n'y a donc aucune trace de vie. D'ailleurs, le vent qui se lève du sommet du Damavand est tellement froid qu'il ne permet pas d'y vivre.»

Ces caractéristiques de la montagne de Damavand s'ajoutent au paysage qu'elle dessine autour de la capitale iranienne. «Montagne fabuleuse qui, à l'instar du mont Fuji au Japon, serre Téhéran contre elle. Ces deux montagnes, élevées jusqu'à l'horizon, sont partout présentes. Elles ont une grandeur spécifique qui leur permet d'exercer une influence durable sur l'histoire ancienne et légendaire de leur pays», écrit George Curzon. Frederick Charles Richards trouve dans ce paysage une transformation magique des couleurs: «Mesurant 19 400 pieds de hauteur, le sommet enneigé du Damavand s'érige majestueusement dans le ciel bleu turquoise d'Iran. Fermant sa bouche pour ne pas révéler le secret de son pouvoir à changer de couleur comme un faisan: du bleu outremer ou du blanc brillant au violet pâle ou au rouge foncé.»

Ainsi nait une expérience poétique, basée à la fois sur les beautés naturelles de la montagne, et les mythes anciens qui en font un symbole de la culture iranienne.

Un symbole qui se métamorphose au fil du temps en un mythe, et qui trace des souvenirs non seulement dans l'esprit des Iraniens, mais aussi des voyageurs du monde. C'est dans ce contexte que le diplomate anglais, Sir Percy Molesworth Sykes, décrit à propos de Damavand: «Au sud de la mer Caspienne se trouve le grand sommet volcanique du Damavand dont la hauteur dépasse 19 000 pieds. Il s'agit du sommet le plus haut d'une partie d'Asie qui se situe à l'ouest de l'Himalaya. Les imaginations poétiques à propos du Damavand touchent tout un chacun, surtout celui qui en plein hiver voit, comme moi, l'éclat et la somptuosité du soleil couchant devant cette montagne. Car une fois que disparaît le dernier rayon du soleil des chaînes d'Alborz et qu'apparaît le blanc foncé de la montagne, l'individu s'aperçoit du corps conique du Damavand recouvert entièrement par une lumière rougeâtre. Et la lumière s'élève progressivement jusqu'à ne recouvrir que le haut du cône volcanique. L'individu découvre aussitôt le coucher du soleil et la mort envahit l'espace. Je n'ai jamais vu un paysage aussi beau et puissant. Et à chaque fois que je quitte l'Iran, c'est l'un des souvenirs que j'aime.»

Ces descriptions de la montagne de Damavand se reflètent à merveille dans le monde des arts plastiques où les couleurs entrent en jeu afin de parler des secrets du Damavand. L'œuvre de nombreux peintres contemporains iraniens s'efforce de garder des traces de cette montagne légendaire où est enracinée une partie considérable de la mémoire collective des Iraniens. Parmi ces peintres, citons Ghâsem Hâjizâdeh, Rezâ Hedâyat, Ahmad Nâdaliyân, Manouchehr Saffarzâdeh, Sâed Fârsi, etc.

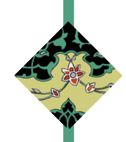
Né en 1947 à Lâhijân, Ghâsem Hâjizâdeh exhibe toujours dans ses œuvres des éléments qu'il emprunte à la montagne de Damavand, notamment des fragments de ses souvenirs de jeunesse. Exposé en 2012 à la 15e *Biennale 109*, le tableau *Réchauffement climatique* de Hâjizâdeh propose une figure féminine derrière laquelle se voit le sommet du Damavand. Ce mont incarne pour ce peintre un pouvoir doux, celui qui lui laisse ses premières traces dans l'esprit à l'âge de l'enfance. Enfant, à l'école, il y avait un savon enveloppé d'un papier sur lequel était imprimée la photo de Gholâmrezâ Takhti, lutteur iranien des années 20, avec le mont Damavand en arrière-plan. Ayant gardé cette image à l'esprit, le peintre la reproduit désormais dans ses œuvres. Il se veut «peintre de l'histoire iranienne». Dans son art, il reproduit les photos des différentes périodes de l'histoire de l'Iran: il les enregistre, les grandit, les développe, leur accorde une grande importance. C'est ce qu'il fait aussi avec le mont Damavand qui, avec son paysage magnifique, devient petit à petit dans ses œuvres le symbole privilégié de l'Iran. C'est aussi dans ce contexte que naît un autre tableau intitulé *Volcan* qui a attiré de nombreux spectateurs lors de la 14e *Biennale 109*, à laquelle Hâjizâdeh a participé en tant que seul artiste iranien présent. Tableau surréaliste, *Volcan* propose une scène de l'époque qâdjâre. Peint en six mois, ce tableau présente un Damavand volcanique.

La grandeur et la vivacité du mythe du Damavand s'échappent parfois du monde silencieux du papier ou de la toile pour l'espace sonore de la musique. Pour Shâhin Farhat, compositeur iranien, sa *Symphonie du Damavand est* l'une de ses œuvres les plus appréciées. Elle est composée de trois parties: la première décrit le caractère du Damavand et met en scène une ascension spirituelle; la deuxième revient sur les beautés du Damavand; et la troisième comprend deux tableaux. Dans le premier, le froid de ce haut mont est évoqué, puis viennent le blizzard et la tempête. La symphonie s'achève sur la description de la majesté du Damavand. «On peut dire que cette montagne est une composition de différents tableaux, de la finalité de la douceur jusqu'au but de la violence de la nature", dit Farhat à propos de cette symphonie, "cette diversité et la large gamme émotionnelle de cette montagne constituent la source d'inspiration de cette œuvre. Cette montagne me touche depuis toujours et elle a fini par inspirer la composition de cette symphonie. *Damavand* est une œuvre musicale dramatique dans laquelle je suis restée fidèle à la forme de la symphonie. Ainsi, l'auditeur peut l'écouter comme une pure œuvre symphonique, même s'il n'est pas familier du sujet.» ■

Sitographie:
http://www.damavandkooh.com
http://damavandnameh.ir
https://www.isna.ir
www.zamaaneh.com

Le mont Damavand dans les textes littéraires et historiques

Khadidjeh Nâderi Beni



Le mont Damavand, symbole de grandeur et de majesté pour les Iraniens, est depuis longtemps un sujet de prédilection dans les mythes et légendes persans. Ce mont possède également une signification mythologique religieuse très ancienne, puisque selon le zoroastrisme, le dragon à trois têtes, symbole du Mal, y a été enchaîné, condamné à être enfermé dans ce mont jusqu'à la fin du monde. Les nombreux mythes et légendes de ce mont ont été abordés, commentés et repris par de nombreux poètes et écrivains persans et étrangers.

Le mont Damavand est l'un des lieux les plus mythiques et les plus significatifs du *Shâhnâmeh* de Ferdowsi, compilation des mythes de l'Iran ancien, où il y est surtout présenté comme lieu d'ensevelissement du tyran malfaisant Zahhâk (Ajidahâk). Le rappel de cet être démonique conduit Ferdowsi à sommer une autre figure mythologique iranienne pour comparer et même personnifier le mont blanc et impressionnant du Damavand: le *Div-e Sefid* ou Démon Blanc, le plus puissant de tous les démons, vaincu finalement par un héros légendaire lors de ses sept travaux.

Le *Shâhnâmeh* est loin d'être l'unique recueil citant cette montagne légendaire, et nous serions bien en peine de présenter même en partie tous les auteurs et poètes qui en ont fait le sujet de leur inspiration. On peut néanmoins préciser que le mont Damavand n'a jamais cessé d'inspirer les artistes iraniens. L'un des poèmes annonciateurs du renouveau de l'ère poétique en Iran au XIXe siècle est une ode au Damavand, par le poète qâdjâr Malek-ol-Sho'arâ-ye Bahâr (1886-1951). Intitulée la «Damavandiyeh», cette longue ode est bien connue des Iraniens:

Ô blanc démon aux pieds entravés
Ô dôme céleste, Ô Damavand…

Pour retourner vers le passé, citons le voyageur médiéval Nâsser Khosrow, dont le *Safarnâmeh* (Carnet de voyage) contient des informations recueillies par le voyageur concernant le Damavand, informations qui confirment la version du *Shâhnâmeh*:

Zahhâk était réputé pour son indignité et sa malfaisance immenses
dans une prison effrayante: Damavand

Un autre grand poète médiéval persan, Khâghâni Shervâni, réputé pour la complexité de sa prose



Rostam tue le Div blanc, page tirée du *Shâhnâmeh*

poétique, a composé des distiques élégiaques se référant à Ferdowsi et au Damavand:

Ô toi qui es fort comme Ferydoun face à l'ennemi

Envoie-le aux oubliettes, boulets aux pieds

Pour l'oppresseur égal de Zahhâk

Ta prison est aussi terrible que celle du Damavand

Un autre poète qâdjâr, journaliste, constitutionnaliste et activiste politique, Adibol Mamâlek Farâhâni, exploite doublement le Damavand pour parler de sa lutte contre l'absolutisme royal:

Le malfaisant a été emprisonné dans le puits

Comme le prisonnier de Fereydoun [Zahhâk] *au sommet du Damavand*

Et si tu racontes l'histoire à Damavand

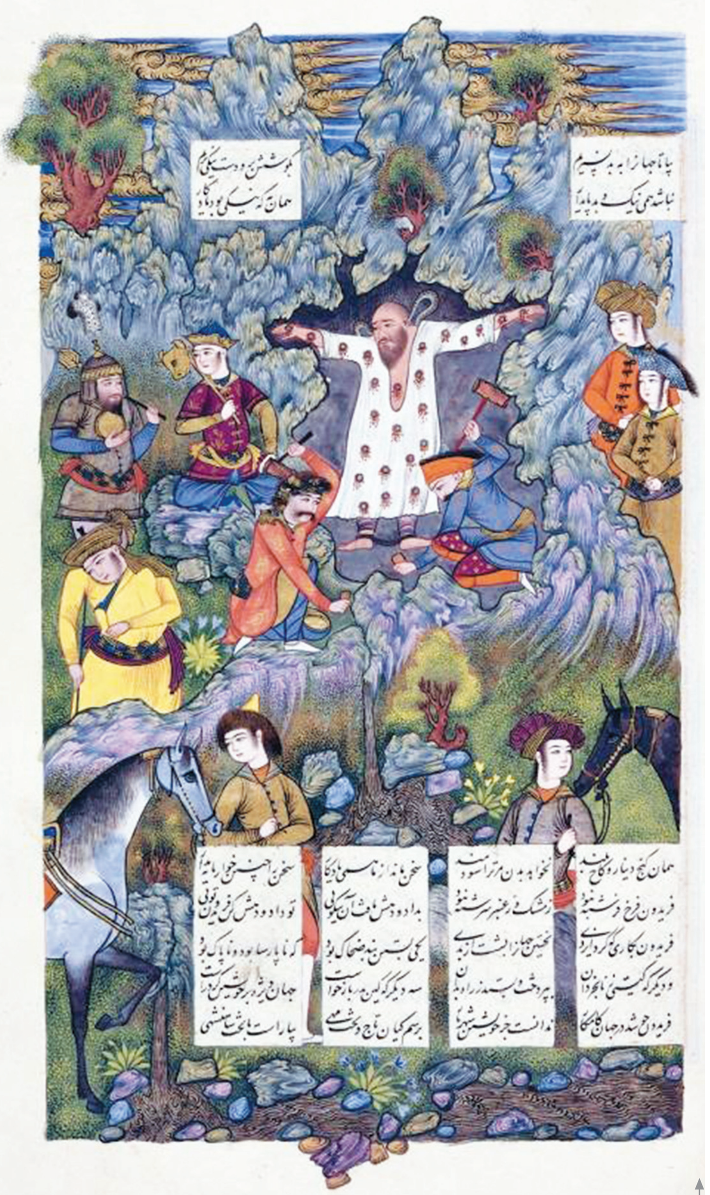
Il sera réduit en poudre

L'œuvre des poètes modernistes comme Nimâ Youshidj, Forough Farrokhzâd ou Syâvash Kasrâï est en général riche d'images et de symboles s'enracinant dans la culture persane. Dans la plupart de leurs poèmes, ils glorifient le Damavand en tant que symbole de résistance à toutes les oppressions. Chez le poète et homme de lettres contemporain, Mohammad-Rezâ Shifi'i Kadkani, né en 1939, Damavand est le symbole de la gloire et des combattants courageux.

On peut lire des descriptions du Damavand dans de nombreux récits de voyage iraniens et étrangers, aussi bien que dans des ouvrages historiques. En voici quelques extraits:

- *Mo'djamol Boldân (Dictionnaire des villes*), écrit en 1228 par Yâghout Homavi, historien et géographe persan:

«Situé au cœur de la plaine de Rey, Damavand est le point culminant non seulement de la région mais de l'Iran tout



Zahhâk enchaîné dans une grotte des flancs du Mont Damavand, illustrant le Shâhnâmeh de Baysanghori (1430)

Ce mont possède une signification mythologique religieuse très ancienne, puisque selon le zoroastrisme, le dragon à trois têtes, symbole du Mal, y a été enchaîné, condamné à être enfermé dans ce mont jusqu'à la fin du monde.



Œuvre de Ahmad Nâdaliân, rivière Harâz, région de Damavand

entier.»

- *Moravvedj-o-Zahab* (Les mines d'or), compilé par Mas'oudi historien et géographe du quatrième siècle de l'hégire (Xe siècle grégorien):

«Le Damavand est un mont dont le sommet est recouvert de neige pendant toute l'année. Le sommet comporte plus d'une trentaine d'ouvertures desquelles émanent perpétuellement des vapeurs de soufre. Le sommet est cependant vide et exempt de vie sauvage en raison du froid et des vents très forts.»

- *Taghvimol Boldân* (Chronologie des villes), compilé par Abou Fedâ, géographe syrien, mort en 1331:

«Le Damavand est bien visible, même depuis Sâveh. Il se distingue d'autres sommets qui sont considérablement moins élevés.»

- *Massâlek-ol Mamâlek* (Livre des routes et des royaumes), compilé par Ibn Khordâdbeh entre les années 844 et 848:

«Le Damavand domine toutes les montagnes du Tabarestân [actuelle province de Mâzandarân] et les habitants l'appellent «Agh'ra» [Le chauve] car sa terre est exempte de faune et de flore.»

- *Mokhtassar-ol Boldân* (Abrégé des villes), écrit à la fin du troisième siècle de l'hégire (IXe siècle grégorien) par Ibn Faghih:

«On raconte que Mâzyâr [souverain de la région montagneuse du Tabarestân] *expédia un groupe d'habitants du Deylam pour enquêter sur le sort de Zahhâk. Après trois jours d'ascension, ils durent s'arrêter et faire demi-tour, sans pouvoir atteindre le sommet, en raison d'une tempête de neige.»*

- Le *Safarnâmeh* (Livre de voyage) de Nâsser Khosrow en 1066:

«Dans une région encerclée par Rey et Amol, il y a un mont dont le sommet ressemble plutôt à un dôme. On l'appelle Lavâssan; de nombreuses mines de noshâdor [chlorure d'ammonium] *y existent. Il s'agit d'un solide ionique qu'on*

utilise surtout comme produit de nettoyage des métaux et autres surfaces spécifiques. La mer Caspienne est bien visible à partir du sommet.»

Mer'ât-ol Boldân (Miroir des villes), écrit par E'temâdosaltaneh, homme politique de l'époque qâdjâre:

«Le Damavand, nommé également Donyâvand [Qui abrite le monde], est un mont situé à l'est de Rey. Sa hauteur dépasse les 6000 mètres et son sommet s'étale sur une superficie de près de 30 djirib (hectares).»

- *La Perse et la question persane*, publiée en 1892 par George Curzion, orientaliste anglais:

«*Le Damavand est un dôme très élevé avec deux flancs de même longueur. Le sommet est très reconnaissable parmi les autres sommets de la région, du fait de sa blancheur et de son altitude. Il domine et surveille depuis longtemps la ville de Téhéran et sa majesté rappelle celle du mont Fuji au Japon.»*

- *Récit de voyage de Fred Richards* (1921), écrivain anglais:

«Le sommet neigeux du Damavand s'élève jusqu'au cœur du ciel bleu d'Iran et jouit de ce fait d'une majesté sans égale.»

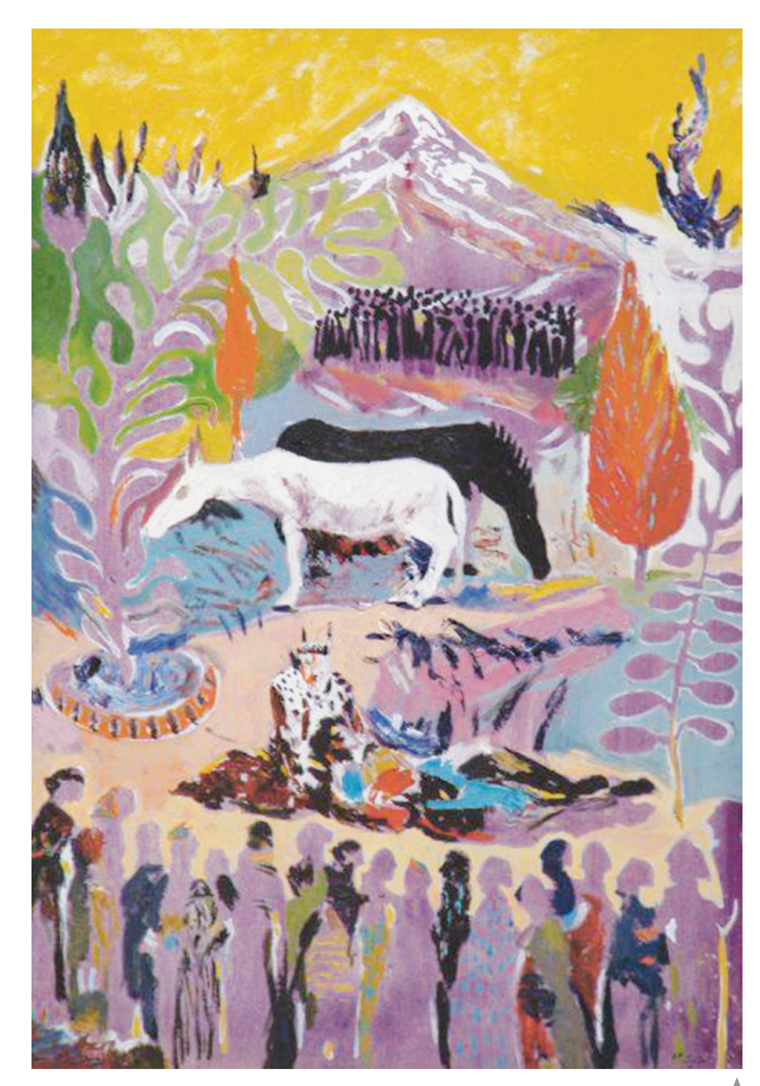
- *De Constantinople au pays d'Omar Khayyam*, écrit en 1911 par William Jackson, orientaliste et linguiste américain:

«A notre arrivée aux portes de Téhéran, nous avons aperçu le sommet le plus élevé de la chaîne de montagnes d'Alborz: le Damavand. On m'a dit que depuis des millénaires, Damavand serre entre ses mains son prisonnier Zahhâk, et que cela continuera jusqu'à la résurrection de Garshâsp qui, selon la mythologie persane, reviendra afin d'abattre Zahhâk pour ensuite instaurer la justice dans le monde.»

- *Histoire de la Perse* (1915), compilée par Sir Percy Sykes, orientaliste anglais:

«Au sud de la mer Caspienne, il existe un immense sommet volcanique qui est considéré comme le sommet le plus élevé parmi les monts situés à l'ouest de l'Himalaya; la beauté et la majesté du mont au moment du coucher du soleil a fait des habitants de la région de véritables poètes.»

- *Récit de voyage d'Aboudolf*, écrit par Aboudolf Mos'ar Alkhazradji, poète, écrivain et globetrotteur arabe qui a vécu au début du IVe siècle de l'hégire. Dans son récit de voyage, Alkhazradji date son



Œuvre de Rezâ Hedâyat



Œuvre de Manoutchehr Safarzâdeh, sujet du Damavand et de sa majesté

passage à la montagne Damavand à l'an 905:

«A Danbâvand [ancien nom de Damavand], il existe un immense mont très élevé dont le sommet est recouvert de neige pendant toute l'année.»

- *Histoire des Mèdes* (1986), écrit par Igor M. Diakonoff, orientaliste et voyageur russe:

«Au pied du mont, on peut découvrir de nombreux tombeaux historiques datant de la préhistoire. Durant longtemps, la région a été le théâtre des cérémonies rituelles des mages (adorateurs du feu) selon laquelle ils enterraient les morts au pied du Damavand. Au huitième siècle de l'ère chrétienne, on y édifia une forteresse. Elle était alors le lieu de résidence de Massmoghân qui signifie le chef des mages. Ce mot est un nom zoroastrien qui signifie également le propriétaire des territoires de Damavand.»

- *Histoire de la Perse*, compilée par Hassan Pirniâ, homme politique et écrivain iranien de l'époque qâdjâre:

«Dès leur l'arrivée en Iran au XIXe siècle, les Assyriens avancent jusqu'au pied du Damavand afin de conquérir les mines de la région, mais ils échouent.»

Le Damavand est considéré comme un symbole du territoire iranien et de ce fait, son image figure dans de nombreuses œuvres artistiques. Un grand nombre de peintres iraniens ont créé d'importantes œuvres au sujet du Damavand et de sa majesté. Entre autres, on peut citer les noms de Reza Hedâyat, Ahmad Nâdaliân, Manoutchehr Safarzâdeh et Sâed Fârsi.

En outre, ce mont a été une source d'inspiration pour les grands musiciens qui l'ont décrit dans leurs compositions. C'est le cas pour la symphonie du Damavand composée par Shâhin Farhat. Elle comprend trois parties: la première partie représente les ascensions au mont Damavand; la deuxième décrit la grandeur et la beauté du Damavand, et la dernière partie dessine une tempête de neige à Damavand, au cœur d'une nuit hivernale. ■

«A notre arrivée aux portes de Téhéran, nous avons aperçu le sommet le plus élevé de la chaîne de montagnes d'Alborz: le Damavand. On m'a dit que depuis des millénaires, Damavand serre entre ses mains son prisonnier Zahhâk, et que cela continuera jusqu'à la résurrection de Garshâsp qui, selon la mythologie persane, reviendra afin d'abattre Zahhâk pour ensuite instaurer la justice dans le monde.»



Le Démavend

Ô toi, démon blanc aux pieds dans les chaînes
Couple du monde, ô mont Démavend

La tête couverte d'un casque d'argent
Et la taille ceinte d'un cercle de fer,

A l'œil des humains parmi les nuées
Tu caches ta face qui les fascine.

Et pour éviter l'atteinte des bêtes
Et celle des hommes qui porte malheur

Tu t'es fait l'allié du Lion céleste,
Tu t'es uni aux astres bénéfiques

Quand la cruauté du ciel fit la terre
Cette boule obscure, silencieuse et froide

Elle lui tendit le poing de colère,
Et ce poing, c'est toi, c'est toi Démavend

Extrait de l'Anthologie de la poésie persane (XIe-XXe siècle),
Zabihollâh Safâ, Trad. du persan par G. Lazard, Roger Lescot et H. Masset, Gallimard, 2003.

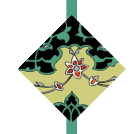
Sources:
- Bahrâmiân, Maryam, *Le mont Damavand et ses poètes*, Harmattan, 2018.
- Pirniâ, Hassan, *Histoire de la Perse antique*, Téhéran, 2004.
- www.damavandnameh.ir

«Mon nom est rouge»

Un roman d'Orhan Pamuk, traduit du turc par Gilles Authier. Collection Folio, éd. Gallimard, 2003

Heurs et malheurs chez des miniaturistes d'Istanbul

Jean-Pierre Brigaudiot



Lorsque ce livre m'a été offert, très récemment, je ne m'attendais vraiment pas à l'intérêt que sa lecture allait susciter, même si ce qui était annoncé sur la quatrième de couverture situait l'action chez des peintres miniaturistes ottomans, à Istanbul à la fin du seizième siècle. J'ai certes immédiatement été curieux de découvrir ce que ce roman disait de l'art de la miniature en une époque et un contexte où l'influence de la culture persane, pour laquelle j'ai un penchant affirmé, était extrêmement importante, tant en ce qui concerne la poésie que l'art de la miniature. Roman volumineux et plus que foisonnant, d'une profusion que va tenter de refléter cet article, il promène le lecteur dans les ruelles mal famées d'Istanbul, dans la réserve et bibliothèque secrète du sultan, nous conduit jusqu'à Bagdad ou Samarcande en passant par Tabriz et Hérat, de l'atelier de miniaturistes où œuvrent de concert apprentis et grand maître au café, lieu de plaisir après le labeur. Roman de plus de sept cents pages de texte imprimé en petits caractères, roman historique d'aventures, celles de ces quelques maîtres et apprentis miniaturistes travaillant de concert en un atelier au service du sultan, l'unique commanditaire des œuvres et mécène, au nom de Dieu.



Conseil de l'ascète, œuvre de Kamâleddin Behzâd, *Moraqqa'-e Golshan*, conservé au palais du Golestan, Téhéran, Iran, première moitié du XVIe siècle

La lecture de cet ouvrage, La lecture de cet ouvrage, si savoureux et profus, m'a en outre permis de consolider indirectement ma connaissance de l'art persan d'aujourd'hui en comprenant davantage ses fondements et les raisons d'une forte persistance de la conception de l'art non pas en tant que tel mais en tant qu'artisanat, conception persistant encore dans certains lieux d'enseignement et de diffusion comme dans les représentations qu'en a encore une large part de la société iranienne contemporaine. Ainsi malgré le foisonnement des galeries d'art contemporain à Téhéran, où de plus en plus s'expose un art mondialisé

à faible ancrage dans la culture régionale, un hiatus persiste entre cet art contemporain et l'attente du public ou d'une partie du public. Ceci explique le goût d'un nombre conséquent d'artistes eux-mêmes pour un art syncrétiste qui associe quelquefois avec bonheur une iconographie propre à la Perse depuis la lointaine antiquité et des modes de représentation issus des avant-gardes ayant fleuri dans l'aire européenne.

Un art de la miniature largement répandu dans le temps et dans l'espace.

Les principaux protagonistes de ce livre «Mon nom est rouge» sont en nombre limité, le maître et les apprentis d'un atelier de miniaturistes auxquels s'ajoute un environnement familial et social circonscrit, celui de la vie quotidienne: famille, marchands, cafés, cour du sultan, cette circonscription facilitant la compréhension de l'intrigue en même temps qu'à force de détails, elle plonge parfaitement l'imaginaire du lecteur dans le milieu et l'époque concernés. C'est important car l'ouvrage situant l'action en une époque lointaine, la fin du seizième siècle, fait sans cesse référence à des noms prestigieux ou moins prestigieux de puissants personnages ayant régné sur les empires Perses, Mongols ou Ottomans et fait référence, certes, à des peintres de miniatures comme par exemple Kamâleddin Behzâd, le très fameux miniaturiste qui dirigea l'atelier royal de miniature d'Hérat à la fin des Timurides et au début du règne des Safavides. Référence également à Tamerlan, à Soliman le Magnifique, parmi d'autres. Rien d'étonnant à cette notoriété de Behzad lorsqu'on regarde ses œuvres où se combinent une construction géométrique remarquable et savante (celle des bâtiments) et les figures graciles des personnages mis en scène; peut-être bien que Behzad est vraiment le maître des maîtres, tant ses peintures sont exceptionnelles. Référence également à des cités et des dynasties qui ont disparu et ont été oubliées, à d'autres qui ont gardé une réputation mythique en matière de miniature. Ainsi dans cet ouvrage est-il fréquemment question de cités comme Tabriz, Shiraz, Ispahan ou Hérat, située aujourd'hui en Afghanistan. Ces nombreux personnages et cités auxquels il se réfère sont à la fois la toile de fond, les acteurs et le cadre du roman. Les uns et les autres, peintres et puissants, vizirs, sultans, shahs, khans, se soumettent ou s'affrontent aux règles et influences qui les tirent à hue et à dia entre volonté de respecter en matière de peinture une tradition quasi sacrée et qui se donne comme respectueuse de l'Islam, et un désir d'ouverture à d'autres influences dont celles de la peinture européenne et plus particulièrement vénitienne, peinture évidemment impie. Cependant et concernant la peinture de miniature, on peut se rendre compte, en compulsant les

La lecture de cet ouvrage, si savoureux et profus, m'a en outre permis de consolider indirectement ma connaissance de l'art persan d'aujourd'hui en comprenant davantage ses fondements et les raisons d'une forte persistance de la conception de l'art non pas en tant que tel mais en tant qu'artisanat, conception persistant encore dans certains lieux d'enseignement et de diffusion comme dans les représentations qu'en a encore une large part de la société iranienne contemporaine.



L'ascension du Prophète de l'Islam, œuvre de Kamâleddin Behzâd, manuscrit de *Khamseh Nezâmi*, 1494.

recueils iconographiques, qu'elle n'a jamais été immobile et que la transgression des règles de la tradition fonde sa dynamique, même si tout au long de l'ouvrage, certains d'entre les protagonistes et peintres ne cessent de revendiquer l'extrême honneur qui consiste à peindre à la manière des anciens, cependant que d'autres conduisent la miniature à évoluer vers, par exemple, une utilisation de la perspective albertienne et vers d'autres modes de représentation des personnages que celui en vigueur lorsqu'il est question de miniature, où les figures sont dépersonnalisées et standardisées.

... La peinture persane, qu'elle soit l'œuvre de l'Ecole de Hérat ou de celle de Tabriz, a produit des merveilles plus parfaites que nous, Ottomans.

Plus précisément le lieu et l'époque de cette aventure dramatique chez les miniaturistes

La miniature, qu'elle soit persane ou ottomane - et les deux sont étroitement liées pour des raisons historiques et géopolitiques, en raison notamment de l'évolution des empires et des états, prospérité ou décadence, selon les conquêtes et les gouvernances - est un art complexe et irréductible à l'une de ses seules occurrences. Il est attesté qu'elle est venue de Chine et plus précisément de Mongolie dont les princes, khans ou empereurs conquérants, vinrent accompagnés par leurs peintres. Elle prospéra en Inde, se répandit et s'installa pour des siècles en Perse et jusqu'aux portes de l'Europe, notamment dans les Balkans lorsque cette région fut soumise au joug ottoman. L'origine de la miniature est fort lointaine, sans doute avant l'an mil, et l'iconographie montre bien qu'elle

Concernant la peinture de miniature, on peut se rendre compte, en compulsant les recueils iconographiques, qu'elle n'a jamais été immobile et que la transgression des règles de la tradition fonde sa dynamique, même si tout au long de l'ouvrage, certains d'entre les protagonistes et peintres ne cessent de revendiquer l'extrême honneur qui consiste à peindre à la manière des anciens

se constitua peu à peu, sans pourtant jamais cesser d'évoluer. En effet, selon les époques, elle fut seulement ornementale, chargée d'enluminer les recueils de poèmes ou les sourates du Coran. Tantôt elle est faite d'entrelacs, de volutes, de dorures, de formes végétales, de couleurs chatoyantes, donc sans attaches formalisées de la figuration figurative avec le réel objectif; mais si l'on parle aujourd'hui de miniature, on tend à écarter ce qui relève de l'art de l'enluminure des textes poétiques ou coraniques car au présent, nous la considérons surtout comme une peinture narrative qui rapporta les mythes et légendes, mythe de Rostam et du Div par exemple, et surtout elle se présenta comme étant un miroir valorisant et idéalisant la vie des cours royales: amours, libations, scènes de chasse, batailles, ceci figuré avec tendresse, lascivité et en même temps avec une extrême cruauté, selon des scènes figurées, cruauté qui faisait indéniablement partie des mœurs des temps anciens en ces territoires où s'épandit la miniature, sans que cette cruauté en fût un privilège réservé à ces pays et empires. Ce que le livre explique bien sont ces échanges permanents et sources de conflits entre différentes visions du monde véhiculées par les écoles et les époques de la miniature. Le conflit qui est au cœur de l'intrigue du livre met en jeu la tentation, pour les peintres de miniatures, qu'est le système de représentation occidental, celui qui s'appuie sur la perspective albertienne et inclut notamment le portrait des puissants et de leur famille. Cette question du portrait relève d'une part du désir des puissants de l'Empire ottoman et de la Perse de se voir «immortalisés» et d'autre part, du rejet des traditionalistes qui le considèrent comme sacrilège. En cette fin de seizième siècle, Istanbul est la capitale d'un empire musulman et le Coran est omniprésent dans la vie et les actions quotidiennes, comme dans les débats et la pensée des protagonistes du livre. La religion et ses dogmes sont presque toujours les outils d'évaluation des comportements et des actions quotidiennes des uns et des autres, ainsi certains d'entre eux sont fort pieux, d'autres, la plupart, beaucoup moins et au cours du roman, cela justifie tant acquiescements qu'anathèmes, ou pire la mise à mort et l'assassinat. La vie à Istanbul, selon ce roman, n'est ni pire ni meilleure qu'en d'autres grandes cités du seizième siècle, et hormis le sultan et sa



Création du Palais de Khorneq, œuvre de Kamâleddin Behzâd, pionnier de l'école Herat, IXe siècle AH, Bibliothèque nationale d'Angleterre



Bataille de Rostam et Div (Démon blanc) d'un Shâhnâmeh ottoman, vers 1590, collection bibliothèque britannique

> Ce que le livre explique bien sont ces échanges permanents et sources de conflits entre différentes visions du monde véhiculées par les écoles et les époques de la miniature. Le conflit qui est au cœur de l'intrigue du livre met en jeu la tentation, pour les peintres de miniatures, qu'est le système de représentation occidental, celui qui s'appuie sur la perspective albertienne et inclut notamment le portait des puissants et de leur famille.

cour, le peuple, dont les miniaturistes, ont une vie simple et modeste ou misérable. La ville d'Istanbul est, selon les quartiers, plus ou moins délabrée, les petits métiers pullulent, les cafés sont là, lieux de convivialité, de libations et de débauche, les janissaires veillent avec une extrême brutalité à l'ordre public et des bandes de malfrats rôdent la nuit.

... et la ruelle des archers que les tilleuls,
au printemps, embaument à nous enivrer; le
four à pain où mon maître achetait son
feuilleté à la viande; le raidillon
où s'alignent les cognassiers, les marronniers,
et les mendiants du bas-côté;
les portes closes du marché Neuf, et la
boutique du barbier ...

Les ateliers de miniatures et la question de la figuration du réel.

C'est dans ce contexte que prennent place les ateliers des miniaturistes décrits par le menu dans ce roman, lieux fonctionnels et rustiques de vrai labeur où l'apprenti entre à l'adolescence, voire à la fin de son enfance, où il est pensionnaire, ne rejoignant sa famille que le vendredi, où il est soumis à des règles strictes et à une grande sévérité: punitions, coups de bâton et autres sévices. L'apprentissage se conçoit ainsi surtout quand ces apprentis sont "mignons", car il est expliqué que la sévérité extrême de ce maître suscite en retour amour, respect et admiration sans limites à son égard. Le maître miniaturiste, quant à lui, dépend directement et totalement du sultan (assisté et représenté par le Grand Jardinier), qui est son unique commanditaire et en même temps mécène et entend que les œuvres soient conformes à la fois à une règle établie mais peut aussi souhaiter une évolution de la miniature, notamment en direction de la

peinture vénitienne, Venise étant la cité de référence en ce seizième siècle et notamment en matière de peinture -si différente-. Elle est aussi une plaque tournante d'importants échanges commerciaux, étant finalement relativement proche en termes de déplacements maritimes à travers la Méditerranée, et cité où aboutit la Route de la Soie.

Le travail des miniaturistes est très réglé, et les différentes tâches sont partagées selon les compétences techniques acquises par les uns et les autres membres de l'atelier.

... Où étaient les pinceaux refaits chaque été avec le duvet des oreillers ou les gros poils de la nuque des chatons de notre grosse chatte; et les grandes feuilles de papier indien qu'on nous distribuait avec largesse pour exercer nos jeunes talents ...

C'est un travail harassant, effectué jour après jour tout le long d'une vie, jusqu'à la nuit et en ce cas à la lumière de la bougie, jusqu'à en perdre la vue chez les plus âgés des maîtres, jusqu'à exclure sans retour ceux des apprentis dont la santé défaille.

... Afin de reposer mes yeux, je pratiquais la méthode préconisée par les anciens maîtres de Shîrâz aux miniaturistes qui veulent conserver leur vue au-delà d'un certain âge: je m'efforçais de regarder dans le lointain, sans rien fixer de précis.

Le livre s'étend beaucoup sur l'importance de cette perte de la vue qui est la possible conséquence d'un travail difficile et qui en même temps est un grand honneur témoignant autant d'un dévouement sans limites au sultan, le commanditaire et maître absolu, qu'à Dieu, puisque le peintre est supposé mettre sa compétence à son service, représentant en ces miniatures ce que voit Dieu et non la réalité des choses du monde, ceci est fort important dans le conflit qui détermine l'intrigue. Cela signifie aussi que la miniature n'a pas pour objectif de représenter le monde de manière réaliste ou objective mais de représenter ce que le peintre pense être la vision divine du monde; il en découle ces figures et visages standardisés des personnages: il n'y a pas de portraits à proprement parler mais des rôles, des figurants, courtisans et courtisanes, princes, chasseurs et soldats.

Le maître miniaturiste, quant à lui, dépend directement et totalement du sultan (assisté et représenté par le Grand Jardinier), qui est son unique commanditaire et en même temps mécène et entend que les œuvres soient conformes à la fois à une règle établie mais peut aussi souhaiter une évolution de la miniature, notamment en direction de la peinture vénitienne, Venise étant la cité de référence en ce seizième siècle et notamment en matière de peinture.

... Les maîtres de Hérat tâchaient, encore moins de singer, de peindre le monde tel qu'il est vu par Dieu, et se gardaient bien de se montrer originaux.

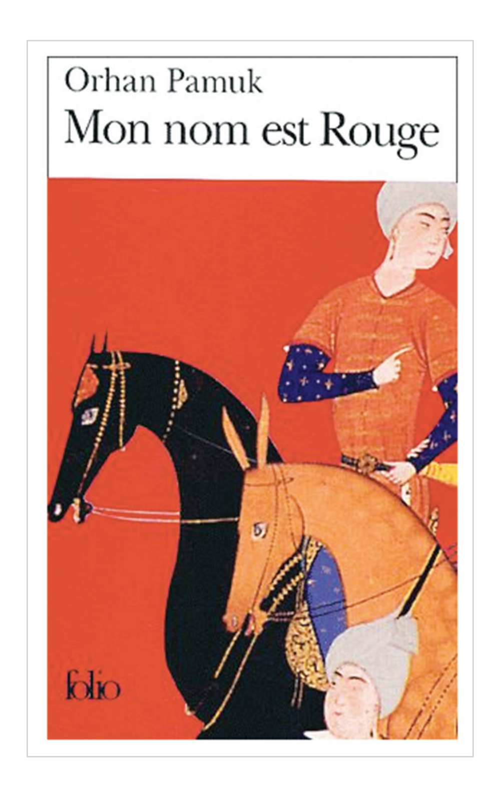
... Pour moi, le style était une tare, un déshonneur...

... Il y a quatre-vingts ans, le grand Bihzâd, le peintre des peintres, voyant qu'avec la chute de la ville de Hérat tout allait finir pour lui, s'est vaillamment crevé les yeux afin que personne ne puisse le forcer

à peindre autrement.

Il s'agit ainsi d'une prise de position à priori qui se veut conforme à la religion et dévoue la miniature à la seule gloire de Dieu, à laquelle tous se consacrent. En même temps, l'intrigue laisse surgir peu à peu ce désir d'autres modalités de figuration manifesté tant par Monsieur l'Oncle, le maître de l'atelier, que par certains apprentis et même par le sultan, désir qui est l'épicentre du roman, où la représentation se passe de Dieu, comme le fait celle des portraits vénitiens.

... Monsieur Délicat semblait, grâce à ton Oncle, fort au courant de ces portraits, et savait parfaitement que ce sont des péchés mortels, qui signent l'arrêt de mort de la peinture



Le livre s'étend beaucoup sur l'importance de cette perte de la vue qui est la possible conséquence d'un travail difficile et qui en même temps est un grand honneur témoignant autant d'un dévouement sans limites au sultan, le commanditaire et maître absolu, qu'à Dieu, puisque le peintre est supposé mettre sa compétence à son service, représentant en ces miniatures ce que voit Dieu et non la réalité des choses du monde

selon notre foi.

Au fil des pages du roman, on découvre peu à peu les différentes techniques mises à l'œuvre, le partage précis des tâches entre les membres d'un même atelier: l'un trace finement le contour des figures, l'autre dessine une à une les feuilles des arbres, l'autre apporte la couleur, un autre encore dispose le fond d'or. Les outils eux-mêmes sont décrits dans le détail de leur nature et de leur usage; ainsi apprend-on que les pinceaux les plus doux, ceux qui chargés du médium pictural, par exemple du rouge écarlate issu de la cochenille, sont faits de poils de chats persans, poils si doux et souples qu'ils vont contribuer à donner à la miniature cette fameuse et inégalable délicatesse. Tout cela est très vivant et permet aux personnes d'aujourd'hui de situer ces écoles et ateliers ottomans de miniature par rapport à, d'une part, les enluminures et d'autre part, par rapport à une Ecole comme celle dite d'Avignon où la perspective académique n'est pas installée mais est en voie de l'être, dotée de plusieurs points de fuite tant bien que mal disposés en la page, effet en découlant: celui de plusieurs scènes se déroulant concomitamment en un même tableau. Le rapprochement entre

miniature persane et Ecole d'Avignon présente un réel intérêt, ne serait-ce que pour s'étonner de telles proximités en des pays et des cultures aussi éloignés. Ici, avec la miniature, l'espace pictural est l'espace tel qu'il a été instauré par la peinture en Extrême-Orient, en Chine, Corée et Japon, espace sans point(s) de fuite, sans perspective(s) linéaire(s) unificatrice(s), espace où le vide est un plein, espace peuplé de figures de dimensions décroissantes suivant leur éloignement. Figures sans ombres propres ni ombres portées, comme si les êtres et les choses étaient désincarnés, transparents comme on peut imaginer que le sont les anges. On assiste au fil de la lecture à toutes les opérations qui contribuent à la réalisation de la miniature en tant qu'image, car la miniature est une image mise à distance d'un réel objectivé: les personnages, comme les animaux sont standardisés, typés (les belles jeunes femmes sont le plus souvent de type chinois) sans identité ni traits faciaux propres.

L'intrigue

Dans cet ouvrage, il est longuement question de la recherche d'un assassin, très probablement un peintre de l'atelier dont la manière particulière de figurer les chevaux serait la preuve de sa forfaiture; ainsi y a-t-il des manières empruntées aux anciens ateliers et maîtres, pour représenter tel ou tel être vivant, animal, feuillage ou vêtement. Ces manières sont en quelque sorte la signature de l'auteur ou de l'atelier de fabrication en ce sens qu'elles ont été acquises dans la longue durée de l'apprentissage, surtout par la copie, et tout au long du travail de tant d'années qui suit l'apprentissage. Cette plongée au cœur des ateliers nous montre à quel point le concept d'art a revêtu des significations différentes selon les époques et les cultures. Ici, la miniature relève avant tout de la copie des peintures des grands maîtres incontestés en la matière, cette copie acquiert sa qualité et sa validité peu à peu et dans sa répétition quasi infinie jusqu'à ce qu'elle soit même que l'original et cette similitude est étudiée finement par les peintres experts avant d'être validée.

... Si seulement nous pouvions rester
dans la voie des maîtres anciens!
Mais personne ne le souhaite, ni Sa
Sainteté notre Sultan…// Dans ces
conditions mettez-vous au travail et passez
donc quelques siècles à singer



Keykâvous va au ciel, Shâhnâmeh de Ferdowsi, musée du palais de Topkapi, Istanbul



Une feuille de Hâfez attribué à Sultan Muhammad, miniaturiste persan influent de l'école de Tabriz, période safavide, XVIe siècle

les Européens.

Il s'agit d'une époque où le maître est quasiment inégalable! Cette tension du peintre vers égaler son maître est longtemps restée ancrée dans la culture et l'apprentissage artistiques persans et aujourd'hui encore, les écoles de calligraphie ou de musique traditionnelles d'Iran effectuent une évaluation de la capacité de l'étudiant ou de l'apprenti à égaler le maître. Il en découle que les arts, dont la miniature persane, se rangent dans la catégorie des artisanats plutôt que dans celle des arts libéraux (ceux-ci s'étant par ailleurs séparés, en Italie, à la Renaissance, des arts dits mécaniques – ceux de l'ingénieur). Ce cantonnement dans la catégorie artisanat fait que la miniature repose sur un savoir-faire de haut niveau mais non créatif, pas plus qu'inventif. Et tout au long de ce roman, «Mon nom est rouge» surgit et ressurgit le débat sur la transgression de l'imitation des maîtres du passé, surtout dès lors qu'il s'agit d'emprunter à la peinture vénitienne; c'est un débat animé qui suscite une vindicte virulente car les tenants de la miniature en tant qu'imitation du maître n'acceptent nullement que cet art de la miniature aille chercher ses modèles hors les terres

Cette tension du peintre vers égaler son maître est longtemps restée ancrée dans la culture et l'apprentissage artistiques persans et aujourd'hui encore, les écoles de calligraphie ou de musique traditionnelles d'Iran effectuent une évaluation de la capacité de l'étudiant ou de l'apprenti à égaler le maître. Il en découle que les arts, dont la miniature persane, se rangent dans la catégorie des artisanats plutôt que dans celle des arts libéraux.

d'Islam et hors l'ordre des figurations instauré par les maîtres miniaturistes.

... Car s'il est permis à notre art d'être décoratif, notre foi interdit qu'il reproduise l'apparence des choses. La peinture des anciens maîtres, y compris ceux de Hérat, était une forme de décor en marge du texte, d'enluminure et, personne n'y trouvait à redire, car il s'agissait d'exalter l'art du calligraphe.

L'un des points de friction réside en la peinture de portrait telle qu'elle est pratiquée à la même époque à Venise, portrait où la ressemblance et la vanité qui la sous-tend sont de mise, ce qui est une haute trahison selon la plupart des protagonistes du roman. Ce point qui porte sur la ressemblance est au cœur de l'intrigue et il semble que l'assassin ait opéré pour mettre fin au sacrilège qui consiste pour Monsieur l'Oncle, le maître et pour l'apprenti, Monsieur Délicat, à s'orienter vers les modalités de représentation à la mode vénitienne.

... Si nous persistions dans cette allégeance au Diable, et que nous trahissions résolument la manière et le style de notre peinture pour en singer une autre, ce serait un échec, parce qu'il nous manquerait toujours la technique, les connaissances des Européens, qui m'ont fait défaut, même à moi, quand j'ai essayé de faire mon portrait...

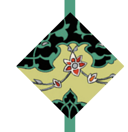
Impie cet art européen? Peut-être, au regard d'une société de foi musulmane, mais pas seulement, car ici s'affirme une prise de conscience par le miniaturiste ottoman, de la haute qualité et technicité du travail de l'artiste européen, acquise elle aussi, dans la longue durée d'un labeur acharné et poursuivi durant des générations successives de peintres. Le portrait à la vénitienne est ce que ne savent point faire les miniaturistes, bref une autre peinture fondée sur des bases techniques et théoriques différentes. Phénomène du même et de l'autre: je voudrais et cependant je ne veux pas être l'autre car évidemment si nul miniaturiste ne pouvait se déclarer portraitiste, nul peintre européen n'était capable de produire l'un de ces innombrables chefs-d'œuvre de la miniature. ■



Poète Sa'di converse avec un jeune ami dans un jardin, *Golestân* de Sa'di, Ecole de Hérat, 1427, Bibliothèque Chester Beatty, Dublin.

Le Musée du Louvre à Téhéran
(2e partie)

Babak Ershadi



Le Musée national d'Iran a inauguré, lundi 5 mars 2018, l'exposition «Le Louvre à Téhéran. Trésors des collections nationales françaises». L'exposition se tient pendant trois mois au Musée national d'Iran, dans le centre de Téhéran, jusqu'au 8 juin 2018. Selon le directeur du Musée national d'Iran, M. Jebreil Nokandeh, pendant le premier mois de cette exposition plus de 156 000 personnes ont visité les salles exposant plus de cinquante pièces du Musée du Louvre. Il a souligné que l'exposition du Louvre à Téhéran a battu de très loin le record des visites du Louvre Abu Dhabi, inauguré en 2017 aux Émirats arabes unis.

Dans le dernier numéro de la *Revue de Téhéran*, nous avons parlé brièvement des conditions de l'inauguration du musée «Le Louvre à Téhéran. Trésors des collections nationales françaises» et de la coopération architecturale et muséale entre l'Iran et la France.[1] Simultanément à l'exposition du Louvre à Téhéran, se tient en France l'exposition «L'Empire des roses. Chefs-d'œuvre de l'art persan du XIXe siècle» au Louvre-Lens du 28 mars au 23 juillet 2018, avec la coopération du Musée national d'Iran. En même temps, Paris a été hôte de la «Semaine culturelle d'Ispahan» du 7 au 14 avril 2018, une initiative inédite du CFI (Conseil franco-iranien) qui a fait vivre Paris au rythme d'Ispahan pendant sept jours. Ici, nous présentons avec plus de détails plusieurs pièces du Louvre, exposées au Musée national d'Iran, en commençant avec l'unique pièce iranienne de cette exposition.

1- «Étandard» circulaire porté par deux taureaux et orné d'une ronde de quatre personnages

Cet étendard de bronze (haut de 22,9 cm et large de 18,1 cm) date du début du IIe millénaire av. J.-C. et fut découvert au Lorestân (ouest de l'Iran). Cet objet a été acquis en 1893 par le Musée du Louvre et fait partie des collections du département des Antiquités orientales. Cet «étendard» se compose de deux éléments en bronze assemblés à l'origine sur une hampe de bois. En partie basse, une douille ajourée indépendante est constituée par trois personnages debout se tenant la main et formant une ronde. L'étendard à proprement parler, dans sa partie supérieure, est constitué d'un élément parfaitement circulaire porté par deux taureaux debout en sens opposé. Au centre, quatre personnages aux jambes entrelacées dans l'attitude de la course semblent emportés dans une ronde sans fin. De leurs bras levés, ils tiennent conjointement des vases d'où s'échappent des flots formant un large cercle autour d'eux. Sur le pourtour prennent place des petits canards et, au sommet, un animal couché. Longtemps attribué aux époques achéménide ou gréco-parthe, cet objet est aujourd'hui daté des premiers siècles du IIe millénaire av. J.-C. et rattaché aux productions du Lorestân. Le décor de ronde de quatre personnages associée à des flots revêt peut-être une symbolique cosmogonique,

Longtemps attribué aux époques achéménide ou gréco-parthe, l'étendard de bronze est aujourd'hui daté des premiers siècles du IIe millénaire av. J.-C. et rattaché aux productions du Lorestân. Le décor de ronde de quatre personnages associée à des flots revêt peut-être une symbolique cosmogonique, difficile à préciser.

difficile à préciser. Un étendard similaire est conservé au «Royal Ontario Museum» de Toronto (Canada): les deux objets devaient fonctionner comme une paire, mais on ignore quelle était leur fonction exacte. Les reliefs néo-assyriens, plus récents, montrent que de tels objets pouvaient avoir une fonction indifféremment religieuse ou militaire, et être déposés dans des sanctuaires ou orner des chars de combat. Acquis en 1893 par le Musée du Louvre, cet étendard est un des premiers bronzes du Lorestân à entrer dans une collection publique. Il a servi de modèle pour le logotype de la Bourse de Téhéran, créée en 1967.

2- Fragments de relief: tête de tributaire mède

Cet objet d'albâtre fut découvert à Khorsâbâd[2], ancienne Dur-Sharrukin, qui se situe dans le nord de l'Irak actuel à environ 15 km de Mossoul. Haut de 24 cm et large de 23 cm, il appartient à l'époque néo-assyrienne (VIIIe siècle av. J.-C.). Conservée dans le département des Antiquités orientales, cette pièce a été acquise en 1872 par le Musée du Louvre.

Les antiquités assyriennes sont à l'origine de la collection d'antiquités du Moyen-Orient au Musée du Louvre. Les fouilles entreprises dès 1842 par Paul-Émile Botta (1802-1870), consul de France à Mossoul, sur le site de Ninive puis surtout de Khorsâbâd inaugurent en effet la recherche archéologique sur ce territoire. Elles révèlent en même temps au monde moderne des vestiges monumentaux particulièrement impressionnants: les grands reliefs en pierre qui ornaient les murs du palais de Khorsâbâd. Ces envois de Botta motivent rapidement l'ouverture, au sein du



«Etendard» (IIe millénaire av. J.-C.), bronze, découvert au Lorestân (ouest de l'Iran)

Louvre, du Musée assyrien, le tout premier musée d'archéologie orientale inauguré en mai 1847. Au vu des difficultés à les transporter et de leur état souvent très abîmé, certains de ces reliefs ont été découpés, privilégiant souvent les têtes ou les scènes les mieux conservées. On voit ainsi un profil gauche d'homme à la barbe courte et aux cheveux ceints d'un bandeau, découpé à la manière de certains portraits peints occidentaux. D'après ce qu'il reste du costume sur son épaule, il s'agit d'un tributaire mède,



«Tête de tributaire mède» (VIIIe siècle av. J.-C., époque néo-assyrienne), albâtre, découverte à Khorsâbâd (Irak)



«Statue de Neshor» (règne d'Apriès, 589-570 av. J.-C.), basalte, découverte probablement à Éléphantine (Égypte)

venu d'Iran occidental apporter chevaux et autres richesses au roi Sargon II d'Assyrie (721-705 av. J.-C.), le fondateur de la ville de Khorsâbâd qui fut abandonnée à sa mort. Son fils Sennacherib (704-681 av. J.-C.) établit la capitale à Ninive, qui le resta jusqu'à la chute de l'empire assyrien à la fin du VIIe siècle av. J.-C.

3- Statue de Neshor

Cette statue de basalte (haute de 103 cm et large de 37,5 cm) provient probablement du temple de Khnoum à Éléphantine (Égypte). Conservée au département des Antiquités égyptiennes, elle date du règne d'Apriès (589-570 av. J.-C.) et fut acquise par le Louvre en 1815.

Cette statue d'homme agenouillé présente les trois divinités principales du temple d'Éléphantine[3]: Khnoum[4], Satis[5] et leur fille Anoukis[6]. Cette pièce provient vraisemblablement de ce temple situé aux confins méridionaux de l'Égypte.



«Stèle de Tarhunpiyas» (vers 800-700 av. J.-C., époque néo-hittite), basalte, découverte vraisemblablement à Marash (Turquie)

L'inscription du pilier dorsal révèle les fonctions et l'identité de l'homme: Neshor, éminent personnage originaire du Delta, connu pour ses fonctions de responsable des douanes, d'abord dans le nord-ouest du Delta du Nil où il supervise une partie des relations de l'Égypte avec la côte méditerranéenne, puis dans le sud du pays, à l'époque où cette statue est sculptée. L'inscription témoigne du rôle diplomatique de Neshor: il aurait dissuadé les Syriens, les Grecs et les Orientaux (Asiatiques) de se rendre en Nubie[7]. Par un appel aux divinités d'Éléphantine, il décrit en outre les dons qu'il fait au temple au nom du roi (ustensiles en argent, bovidés, volailles, huile pour les lampes, atelier…).

Il promet aussi aux prêtres la transmission de leurs charges à leurs enfants en échange du culte rendu à Ka (principe d'énergie vitale dans la pensée égyptienne) et à sa statue. Cette dernière, rapportée d'Égypte à l'époque romaine, fut mise au jour au XVIIe siècle au nord de Rome. En 1798, elle est saisie lors de la campagne d'Italie de Napoléon Bonaparte dans la villa du cardinal Alessandro Albani (1692-1779). Elle sera finalement achetée à l'Italie en 1815 par le roi de France Louis XVIII. De cette histoire moderne, elle conserve un aspect poli et brillant, résultat d'une restauration destinée à unifier des ajouts de pierre au niveau de la poitrine et du visage, et sans doute réalisée au XVIIIe siècle.

4- Stèle de Tarhunpiyas

Cette stèle funéraire de basalte (haute de 74,5 cm et large de 28,3 cm) provient vraisemblablement de Marash[8] (Turquie actuelle), l'ancien royaume néo-hittite appelé «Gurgum» dans les archives assyriennes. D'après des critères stylistiques, elle est datée du VIIIe siècle av. J.-C. La scène représente une mère tenant son fils sur ses genoux. Celui-ci est représenté avec deux attributs évoquant son appartenance à l'aristocratie: l'écritoire des scribes et l'oiseau de proie des chasseurs.

Le nom du fils, Tarhunpiyas, est inscrit en hiéroglyphes louvites[9] au-dessus de la scène. Cette écriture a été créée en Anatolie au début du IIe millénaire av. J.-C., vraisemblablement dans le sud de l'Anatolie, pour transcrire la langue du même nom, d'origine indo-européenne. On ne sait pas si elle a pour origine les hiéroglyphes égyptiens ou les premières écritures de la mer Égée. Utilisés par les Hittites[10] en parallèle de l'écriture cunéiforme, les hiéroglyphes louvites étaient plutôt réservés aux inscriptions monumentales et aux inscriptions des sceaux. Une écritoire en bois couvert de cire, telle que celle représentée sur la stèle, a été retrouvée dans une épave au large des côtes turques, accompagnée de stylets peu propices à l'écriture cunéiforme. Cette découverte laisse à penser que les hiéroglyphes étaient peut-être aussi utilisés par les scribes pour prendre des notes avant d'écrire le texte en écriture cunéiforme sur une tablette d'argile.



«Stèle funéraire de Philis» (450-440 av. J.-C.), marbre de Thasos, découverte sur l'île de Thasos (Grèce)

Après la chute de l'empire hittite au XIIe siècle av. J.-C., seule l'écriture hiéroglyphique louvite est restée en usage au sein des royaumes qui naquirent sur les anciens territoires de l'empire en Anatolie et en Syrie. Les élites de ces petits royaumes néo-hittites et araméens se voyaient comme les héritiers de l'empire hittite et utilisèrent différents aspects de la culture hittite afin de légitimer leur pouvoir. L'écriture

hiéroglyphique louvite restera en usage jusqu'à la fin du VIIIe siècle av. J.-C., à l'époque de la conquête assyrienne.

5- Stèle funéraire de Philis

Cette grande stèle de marbre de Thasos[11], qui devait être initialement couronnée par un fronton triangulaire, porte le nom de la défunte gravé sur le bandeau supérieur du relief: «Philis, fille de Cléoménès ». Elle est haute de 153 cm, large de 90,5 cm et épaisse de 18 cm.

La jeune fille est assise sur un tabouret, vêtue d'une tunique et d'un épais manteau drapé dans le dos et autour des jambes. Ses cheveux en épaisses boucles sont serrés dans un large bandeau. Elle tient dans la main droite un coffret dont elle tire un objet qui se déroule comme une bandelette. Le visage et la coiffure font penser à la période dite du style sévère (vers 460 av. J.-C.). Le traitement de la tunique et du manteau semble plus récent et conduit à dater la stèle vers 450-440 av. J.-C., dans les mêmes années que les frises du Parthénon d'Athènes.



«L'Annonciation», œuvre du peintre italien Sassoferrato (1609-1685)

Après la chute de l'empire hittite au XIIe siècle av. J.-C., seule l'écriture hiéroglyphique louvite est restée en usage au sein des royaumes qui naquirent sur les anciens territoires de l'empire en Anatolie et en Syrie. Les élites de ces petits royaumes néo-hittites et araméens se voyaient comme les héritiers de l'empire hittite et utilisèrent différents aspects de la culture hittite afin de légitimer leur pouvoir.

La stèle a été découverte vers 1862 au port de Thasos, dans le nord de la Grèce, là où se situaient la cité antique et sa nécropole. Elle est acquise pour la France par Emmanuel Miller (1812-1886), envoyé en Grèce en 1864 pour une mission qui le conduisit alors à Thessalonique, au mont Athos et à Thasos, à la recherche de manuscrits byzantins et de sculptures antiques. Sous le règne de l'empereur des Français, Napoléon III (1852-1870), tandis que l'archéologie passionne les élites et un public de plus en plus nombreux, la mission d'Emmanuel Miller et bien d'autres disent tout l'intérêt des savants pour les régions de Grèce du Nord encore relativement peu connues à l'époque. Cette stèle est conservée au département des Antiquités grecques, étrusques et romaines du Musée du Louvre.

6- L'Annonciation[12]

Ce tableau, œuvre de Giovanni Battista Salvi, dit Sassoferrato (Sassoferrato[13], 1609-Rome, 1685) est entré au Louvre en 1863 et est conservé au département des Peintures.

Très tôt désigné par le nom de sa ville natale, Giovanni Battista Salvi s'est notamment formé à

Rome, en 1628-1629, auprès de Domenico Zampieri, dit Le Dominiquin. En dehors de quelques portraits, il a consacré l'essentiel de son activité à des tableaux inspirés par des sujets sacrés. De petites dimensions, traités dans un esprit archaïsant, parfois répétés en de nombreuses versions, mais toujours d'une exécution très soignée, ces tableaux révèlent peu d'évolution stylistique et il est rarement possible de les dater avec précision.

Souvent peint en Italie au XVe siècle d'après un passage de la Bible, le sujet représente l'annonce faite à la Vierge Marie par l'archange Gabriel de sa maternité divine. Placé légèrement en avant et tenant une branche de lys, l'archange Gabriel s'incline devant la Vierge humblement agenouillée pour la prévenir qu'elle donnera naissance à Jésus-Christ. La composition reprend en réduction celle d'une œuvre très célèbre représentant le même sujet et peinte en 1582-1584 par Federico Barocci[14], pour la basilique de Lorette[15] en Italie centrale. La vue du palais ducal de la ville d'Urbin[16], visible à travers la fenêtre, indique peut-être que le tableau de Sassoferrato a été peint pour une personne originaire de cette ville. Sassoferrato a cependant supprimé quelques détails de son modèle afin de concentrer l'attention sur les éléments essentiels, tout en accentuant les contrastes de lumière pour mieux détacher les figures.

7- Minerve[17] dite «d'Orsay»

C'est une très belle statue d'albâtre, avec des ajouts modernes en pierre d'agate, de marbre et de porphyre. La statue antique en albâtre date de la première moitié du IIe siècle apr. J.-C., et les compléments modernes y ont été ajoutés vers 1766-1777.



«Minerve d'Orsay» (corps: IIe siècle apr. J.-C., époque romaine; compléments modernes: 1766-1777), albâtre, ajouts modernes en agate, marbre et porphyre (Italie)

Cette petite statue particulièrement luxueuse, haute de 133 cm, appartenait au comte Grimod d'Orsay (1748-1809). L'aristocrate présentait dans son hôtel parisien des antiques acquis lors d'un voyage en Italie en 1775-1778. Cette Minerve est achetée fin 1777 auprès du grand antiquaire britannique Thomas Jenkins (1722-1798). À la Révolution française, en 1793, vingt des sculptures du comte d'Orsay sont saisies, comme la majeure partie des biens de la noblesse émigrée. L'œuvre entre ainsi au Musée du Louvre l'année suivante.

Le corps de la statue, en albâtre, est antique, probablement sculpté dans la première moitié du IIe siècle de notre ère. Comme d'autres répliques de l'époque romaine, cette statue est l'écho d'un original grec en bronze de la fin du Ve siècle av. J.-C. représentant la déesse Héra, épouse de Zeus, ou plutôt la déesse de l'amour, Aphrodite. Le fragment



«Portrait de Victor Riquetti, marquis de Mirabeau» (1743), œuvre du peintre français Joseph Aved (1702-1766)

antique a été transformé en une image de la déesse de la guerre et de la sagesse Minerve, par l'adjonction d'une égide en agate et de compléments en marbre blanc: une tête casquée, des pieds et des bras dont l'un porte une chouette, attribut de la déesse Minerve.

Durant les années 1620, l'œuvre antique avait été complétée par des bras et une tête casquée en bronze dus au sculpteur flamand François du Quesnoy (1597-1643). En 1766, l'œuvre est à nouveau restaurée, peut-être par le sculpteur italien Carlo Albacini (actif à Rome vers 1770-1807), avec de nouveaux ajouts cette fois en agate et en marbre. Il s'agit alors pour le restaurateur de mieux se conformer au goût de l'époque et au marché de l'art que fréquentait, entre beaucoup d'autres, le comte d'Orsay.

8- Portrait de Victor Riquetti, marquis de Mirabeau

Le peintre Joseph Aved (Douai, 1702 - Paris, 1766), originaire du nord de la



Photographie d'Abbas Kiarostami,
«La Grande Galerie» (1947), tableau de Georges Paul Leroux (1877-1957)



Photographie d'Abbas Kiarostami,
«Le Sacre de Napoléon» (1806-1807), tableau de Louis David (1748-1825)

France et formé en partie à Amsterdam, en Hollande, mène surtout une florissante carrière parisienne de portraitiste. Il fait partie d'une génération de peintres qui, comme son ami le peintre de natures mortes Jean Siméon Chardin (1699-1779), abandonnent le faste en vigueur depuis la fin du règne de Louis XIV (1638-1715) pour adopter une esthétique plus sobre et soucieuse de réalisme.

Au cours des années 1740, son sens de l'observation et sa capacité à produire des compositions aussi simples qu'élégantes lui attirent une clientèle prestigieuse et internationale. Il exécute ainsi le Portrait du Comte de Tessin, ambassadeur de Suède en 1740 puis, en 1742, le Portrait en pied de son Excellence Said Pacha Beglierbey de Roumely, ambassadeur de l'Empire ottoman. Chacun de ces grands portraits est présenté publiquement au palais du Louvre lors de l'exposition annuelle organisée par l'Académie royale de peinture et de sculpture dans le Salon carré. C'est aussi le cas pour le portrait qu'il réalise de Victor Riquetti, marquis de Mirabeau[18], présenté au Salon de 1743. Le modèle est un aristocrate qui a d'abord mené une brillante carrière d'officier. En 1743, il se marie et quitte l'armée pour se consacrer désormais à ses travaux intellectuels en matière d'économie et de politique. Il est alors l'ami d'hommes de lettres célèbres dont le philosophe Montesquieu. En 1756, il publiera son ouvrage le plus célèbre,



Photographie d'Abbas Kiarostami,
«Portrait de Louise Vernet, fille de l'artiste» (1829), tableau de Horace Vernet (1789-1863)



Photographie d'Abbas Kiarostami,
«Les Noces de Cana» (1563), tableau de Paul Véronèse (1528-1588)

L'Ami des hommes ou Traité sur la population. En 1743, il demande ainsi au portraitiste Aved de le représenter non pas en homme de guerre, mais à la manière d'un intellectuel retiré dans sa bibliothèque et revêtu d'une robe de chambre en train d'étudier un ouvrage portant sur l'histoire de la Rome antique.

Ce tableau à l'huile sur toile (haut de 146 cm et large de 113 cm) fut acheté par le Musée du Louvre en 1850, et il est conservé au département des Peintures.■

«Regardez-moi» d'Abbas Kiarostami (1940-2016)

En marge de l'exposition d'œuvres du Musée du Louvre à Téhéran, les conservateurs du grand musée parisien ont organisé une exposition d'une vingtaine de photographies du cinéaste iranien, Abbas Kiarostami.

Ces photographies appartiennent à une série de vues prises par le cinéaste lors de ses nombreuses visites au Louvre de 1996 à 2012. Sillonnant, d'année en année, les galeries de peintures ou de sculptures, Kiarostami y saisit les visiteurs qui, comme lui, contemplent les œuvres. Ce sont des visiteurs captivés par la présentation du sacre de Napoléon ou des passants happés par une vue de la Grande Galerie. Cette série encore inédite occupe une place singulière dans son œuvre photographique où la figure humaine est le plus souvent absente, ses paysages sous la neige, ses routes, ou ses vitres embuées ne laissant voir que les traces d'une présence disparue.

Dans le Louvre qu'il s'est approprié, Abbas Kiarostami prolonge en revanche sa réflexion cinématographique.

À la différence des nombreux peintres ou photographes qui ont multiplié les vues de salles habitées par des personnages, ce face à face ne met pas à distance les protagonistes, mais au contraire les rapproche. L'opposition habituelle entre le vivant et l'inanimé, entre l'élégance des formes peintes et la trivialité des postures réelles, l'intemporalité de l'art et la banalité du présent, n'est jamais soulignée. L'espace muséal ou les mises à distance sont au contraire effacés pour inclure visuellement le visiteur dans le

tableau.
Le cadre de la photographie crée une autre limite à l'œuvre peinte, prise toujours de face, limite que ne cesse de questionner son dernier film posthume «24 frames» (2017). Les affinités dans les poses ou les vêtements, les échos de couleurs et le tirage même des photographies imprimées sur toile conduisent à une confusion entre le réel des personnes photographiées et le tableau qu'elles regardent. À l'instar des films de Kiarostami, comme *Au travers des oliviers* (1995), ces photographies suggèrent qu'aucune image n'est étanche et que la mise en scène est toujours à l'œuvre, dans la fiction comme dans la réalité. Dans *Copie conforme* (2010) comme dans ce travail photographique, le réel suscite des images dont il sera la copie, oblitérant ainsi toute idée d'original pourtant centrale dans un musée. Le titre de cette série, «Regardez-moi», fait du regard non seulement l'acteur principal du musée ou du lien entre les personnages peints et le public, mais aussi un acte de création. Ces photographies montrent que le musée, ici le Louvre, n'est pas seulement un lieu de contemplation des œuvres, mais aussi un espace de création d'œuvres par le regard avec les outils de ce qui s'apparente bien à une mise en scène.

---

1. Ershadi, Babak, *Le Musée du Louvre à Téhéran (1re partie)*, in: *La Revue de Téhéran*, n° 149, avril 2018, pp. 62-69.
2. Khorsabad fut l'une des capitales de l'ancienne Assyrie. Inaugurée en 707 av. J.-C. par le roi Sargon II (721-705 av. J.-C.), la ville a été abandonnée, en partie inachevée, à sa mort en 705 av. J.-C. au profit de la nouvelle capitale, Ninive.
3. L'île Éléphantine est une île d'Égypte située sur le Nil, en face du centre-ville d'Assouan dont elle fait partie. Dans l'Égypte antique, l'île était une ville, capitale de la première circonscription administrative de la Haute-Égypte.
4. Khnoum (signifiant «le maître de l'eau fraîche») est le dieu des cataractes du Nil dans la mythologie égyptienne. Il contrôlait la crue du Nil en ouvrant, à Éléphantine, la caverne de Hapy dans laquelle se trouvait l'inondation. Il joue là un rôle majeur dans le quotidien des Égyptiens, préservant le peuple de la famine.
5. Dans la mythologie égyptienne, Satis est une déesse associée au Nil et à ses cataractes. C'est la fille de Rê, le soleil.
6. Anoukis est une déesse de la mythologie égyptienne. Au Nouvel Empire, elle s'associe au dieu Khnoum aux côtés de Satis (dont elle est généralement la fille) avec qui elle forme la triade d'Éléphantine.
7. La Nubie est aujourd'hui une région du nord du Soudan et du sud de l'Égypte, longeant le Nil. Dans l'Antiquité, la Nubie était un royaume indépendant dont les habitants parlaient des dialectes apparentés aux langues nilo-sahariennes.
8. Marash ou Kahramanmaraş en turc (مرعش en persan) est une ville du sud de la Turquie.
9. Le louvite est une langue anatolienne d'origine indo-européenne. Elle était parlée dans le sud de l'Anatolie au IIe millénaire av. J.-C. Elle survécut à la chute de l'Empire hittite et donna peut-être naissance à d'autres langues anatoliennes.
10. Les Hittites sont un peuple ayant vécu en Anatolie au IIe millénaire av. J.-C. À partir de la seconde moitié du XVIIe siècle avant notre ère, les rois du Hatti construisent un des plus puissants royaumes du Moyen-Orient, dominant l'Anatolie jusqu'aux alentours de 1200 av. J.-C. L'histoire et la civilisation des Hittites ont été reconstituées par les chercheurs à partir de la fin du XIXe siècle grâce aux fouilles de sites anatoliens.
11. Thasos est une île montagneuse de l'archipel grec. Elle est la plus grande des îles du nord de la mer Égée.
12. Dans la tradition chrétienne, l'Annonciation est l'annonce de la maternité divine faite à la Vierge Marie par l'archange Gabriel. L'Annonciation est un des thèmes privilégiés de l'art chrétien, tant byzantin qu'occidental. Le Coran reprend l'épisode de l'Annonciation dans la sourate 19, versets 17-21.
13. Sassoferrato est une commune en Italie centrale.
14. Federico Barocci ou Le Baroche en français (1528-1612) est un peintre et graveur italien, l'un des précurseurs du baroque.
15. Lorette ou Loreto en italien est l'un des plus célèbres sanctuaires dédiés à la Vierge Marie.
16. Urbin ou Urbino en italien est une petite ville en Italie centrale. La ville s'imposa comme un centre militaire et scientifique majeur dans l'Italie de la Renaissance.
17. Minerve est une très ancienne divinité dans la mythologie romaine, qui est la déesse de la guerre, de la sagesse, des lettres et des arts. Elle est protectrice de Rome et patronne des artisans. Elle fut assimilée à la déesse grecque Athéna, héritant d'une grande partie des mythes liés à celle-ci.
18. Victor Riquetti de Mirabeau, marquis de Mirabeau, dit «l'ami des hommes» (1715-1789) est un économiste et philosophe français. Il est le père de Honoré-Gabriel Riquetti de Mirabeau (1749-1791), l'une des grandes figures de la Révolution française.



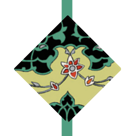
Jean Fautrier

«matière et lumière»

Exposition au musée d'art moderne de la ville de Paris, 26 janvier - 20 mai 2018

une peinture de l'informe

Jean-Pierre Brigaudiot

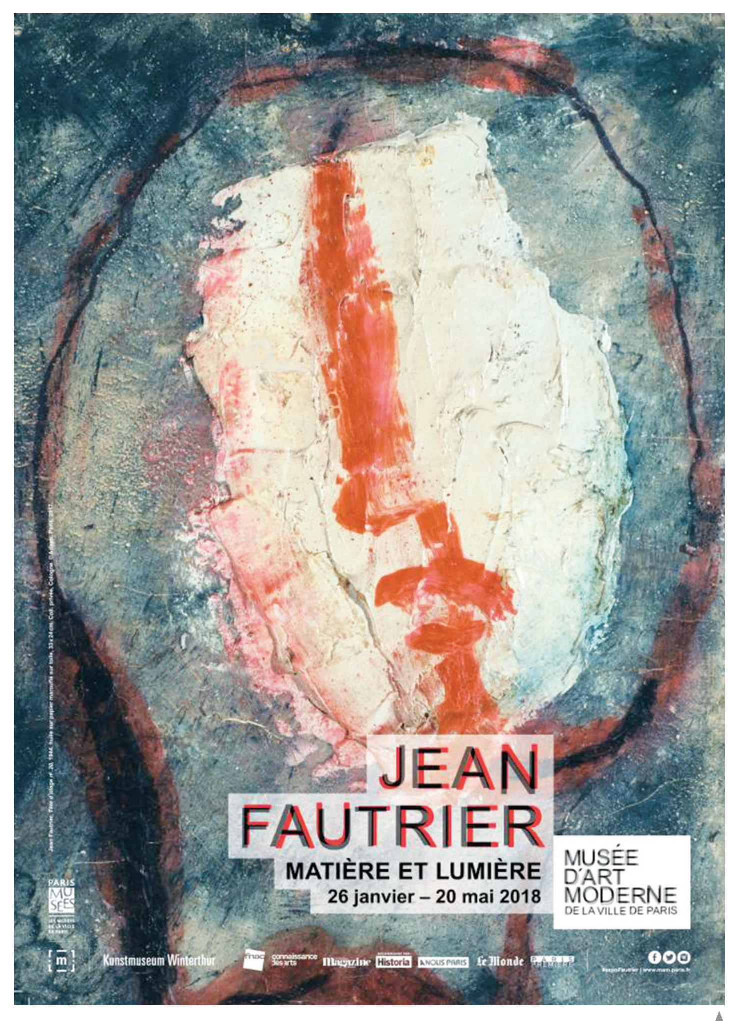


Jean Fautrier (1898-1964) est un artiste dont l'œuvre majeure s'inscrit dans la période de ce qu'on appelle la Seconde Ecole de Paris, celle des abstractions appelées lyrique, informelle, tachiste ou gestuelle qui émergent vers la fin de l'entre-deux-guerres mondiales et à l'aube de la Seconde Guerre mondiale, pour perdurer jusqu'a l'aube des années soixante-dix. Ces tendances se positionnent pour partie en alternative aux abstractions géométriques, celles issues de Mondrian avec, un peu plus tard, l'Op'art et



Photos: Exposition Jean Fautrier au musée d'art moderne de la ville de Paris

l’art cinétique, lesquelles abstractions géométriques n’ont alors pas dit leur dernier mot. Outre des partis pris très différents, l’art géométrique et l’art informel impliquent des rapports différents au monde: la géométrie se fonde sur la rationalité davantage que sur l’expression, alors que l’informel privilégie une extrême sensibilité. Si ces artistes de l’informel et de la seconde Ecole de Paris opèrent, pour les plus notoires d’entre eux, dans les abstractions, ils opèrent également dans différents types de figurations et ce qu’ils ont en commun est sans doute un désir de réinventer l’art sur la base de l’expression de soi. Il s’agit également de proposer des alternatives à l’art du passé, même relativement récent. L’art moderne, en effet, a, pour l’une de ses caractéristiques, d’être une course à l’invention, comme à la réinvention de l’art; c’est ce qui s’est appelé un peu plus tard le système des avant-gardes, l’une chassant l’autre.



Affiche de l’exposition Jean Fautrier

Les formes de l’informe.

Fautrier est né en France. Les déplacements familiaux feront qu’il étudiera l’art à Londres où il va côtoyer inévitablement l’œuvre de Turner, ce qui a pu être l’un des moments déterminants pour sa peinture à venir: Turner a développé une peinture dont les œuvres les plus innovantes, en même temps qu’inoubliables, montrent les formes visibles se dissoudre dans la lumière et la couleur (les tempêtes et les couchers de soleil). L’histoire de l’art considère ces œuvres, quasiment abstraites, comme anticipant l’Impressionnisme, et plus précisément certaines œuvres de Monet, dont celle intitulée *Impression, soleil levant*. Datée de 1872, son titre servira à nommer le mouvement impressionniste lui-même. Pour autant, si l’œuvre de Turner et cette œuvre «informelle» de Monet ne sauraient résumer à elles seules l’œuvre de Fautrier, elles témoignent d’une orientation de sa peinture, tant lorsqu’elle est figurative que lorsque seuls les titres rappellent ce qu’elle figure: les formes sont indécises, noyées dans une sorte de brume qui est en même temps lumière, où les contours bégaient, n’en finissant pas d’*impréciser* le sujet, un peu comme il en est, par ailleurs, du dessin chez Giacometti.

Ses premières œuvres exposées au Salon d’automne, en 1922, à Paris, sont déjà de petits formats auxquels Fautrier

restera attaché, peintes en tonalités très sombres et fortement expressives. Longtemps, Fautrier va continuer dans la voie d'œuvres sombres où les sujets, natures mortes, groupes de personnes, paysages et portraits émergent d'une pénombre omniprésente, représentés d'une manière que l'on peut qualifier de cruelle, dans une ambiance presque sinistre, avec, peu à peu, des matières picturales très présentes. Dès lors, il va poursuivre une carrière artistique faite de rencontres et d'amitiés avec des artistes, des galeristes, des écrivains, des intellectuels: Modigliani, Soutine, Malraux, Paulhan, Bataille, Char, Ponge, Eluard… Cette présence de poètes et d'écrivains aux côtés de Fautrier n'est d'une certaine manière pas étonnante si l'on regarde cette peinture qui, notamment avec la série des *Otages*, commencée en 1943, devient non seulement *matière et lumière* (le titre de l'exposition) mais aussi et littéralement *écriture*. Ecriture, comme si son entourage d'écrivains et poètes déterminait, en lieu et place du trait qui cerne le plus souvent les formes figurées, une peinture «écrite» faite de traits-signes circulaires, en boucles et en hachures répétées qui finissent par investir la surface totale du tableau. C'est que peu à peu, la figuration, la représentation explicite des sujets, figures, paysages, natures mortes, va s'estomper et que la peinture de Fautrier va devenir une peinture abstraite –en tout cas d'une certaine manière car il y a bien des manières, pour la peinture, d'être abstraite. Avec la série des *Otages* s'installe l'œuvre majeure de ce que sera la peinture de Fautrier, au plan de ses textures et matières, comme au plan du

Outre des partis pris très différents, l'art géométrique et l'art informel impliquent des rapports différents au monde: la géométrie se fonde sur la rationalité davantage que sur l'expression, alors que l'informel privilégie une extrême sensibilité.










trait et de la couleur. La matière des petits tableaux ou très petits tableaux est épaisse et même davantage avec une forme principale qui renvoie très vaguement à un visage: une forme incertaine et circulaire, si épaisse que le trait, *l'écriture* qui la recouvre y est incrustée.

Les otages, la guerre: une peinture où ce que je sais laisse entrevoir ce qui n'est point exhibé.

Durant la Seconde Guerre mondiale, Fautrier va approcher la Résistance (la résistance armée à l'occupation allemande), et c'est pour cela qu'il sera momentanément emprisonné. La série des *Otages* apparait comme l'expression d'une émotion faisant écho à des innombrables prises d'otages, tortures et exécutions opérées par l'armée allemande en réponse aux actions et attaques des résistants. Cette importante série d'œuvres peut être rapportée aux Massacres de la guerre de Goya. Chez l'un, ce sont peintures et gravures explicites montrant par le détail les exactions, horreurs et cruautés de l'armée napoléonienne: membres coupés, corps mutilés, par exemple alors que chez l'autre, Fautrier, il n'y a pas de figuration ou alors une figuration qui doute d'elle-même: une vague forme de visage griffonnée, raturée, comme éradiquée par ce qu'on ne voit pas mais peut imaginer: la torture, la mise à mort, la déportation vers les camps d'extermination. Dans cette série, c'est donc le titre qui, en premier lieu, indique le sujet et génère l'émotion. Ensuite vient la peinture, une peinture du sensible où le regard cherche en vain quelque indice explicite; il n'y en a pas car si figure il y a, elle se noie dans la matière lacérée, dans des teintes indécises, dans une lumière blafarde. Ces indices sont tout autant incertains que le sont les formes: la rature qui efface, éradique, ces teintes en camaïeux que le titre peut inciter à nommer blafardes, comme le visage des morts, cette matière plâtreuse qui peut évoquer les pansements, c'est toujours de l'ordre du

Avec la série des *Otages* s'installe l'œuvre majeure de ce que sera la peinture de Fautrier, au plan de ses textures et matières, comme au plan du trait et de la couleur. La matière des petits tableaux ou très petits tableaux est épaisse et même davantage avec une forme principale qui renvoie très vaguement à un visage: une forme incertaine et circulaire, si épaisse que le trait, l'écriture qui la recouvre y est incrustée.



peut-être. Ainsi fonctionne cette série des otages, dans un non-dit que canalise le titre, vers une émotion, vers un partage de la souffrance de ceux qui ont été torturés et mis à mort, vers l'émotion de ceux qui ont vécu cette période de médias archaïques. Le monde de l'art, les amis et proches de Fautrier vont accueillir cette peinture très favorablement et ne serait-ce un marché déprimé par la crise économique de 1929, elle va croître en notoriété et bénéficier d'un réel succès commercial car soutenue par les meilleures galeries parisiennes du moment. Finalement, elle sera reconnue officiellement puisque Fautrier sera présenté par la France à la Biennale de Venise en 1960.

Si dans le parcours de Fautrier la matière gagne en épaisseur au fil des ans, l'imprécision fait de même: les contours des formes s'estompent, se dissolvent, se noient à la fois dans cette matière où colles et plâtres servent de fond, appliqués à la spatule. Le trait de cerne disparait au profit de cette quasi-écriture et hachures.

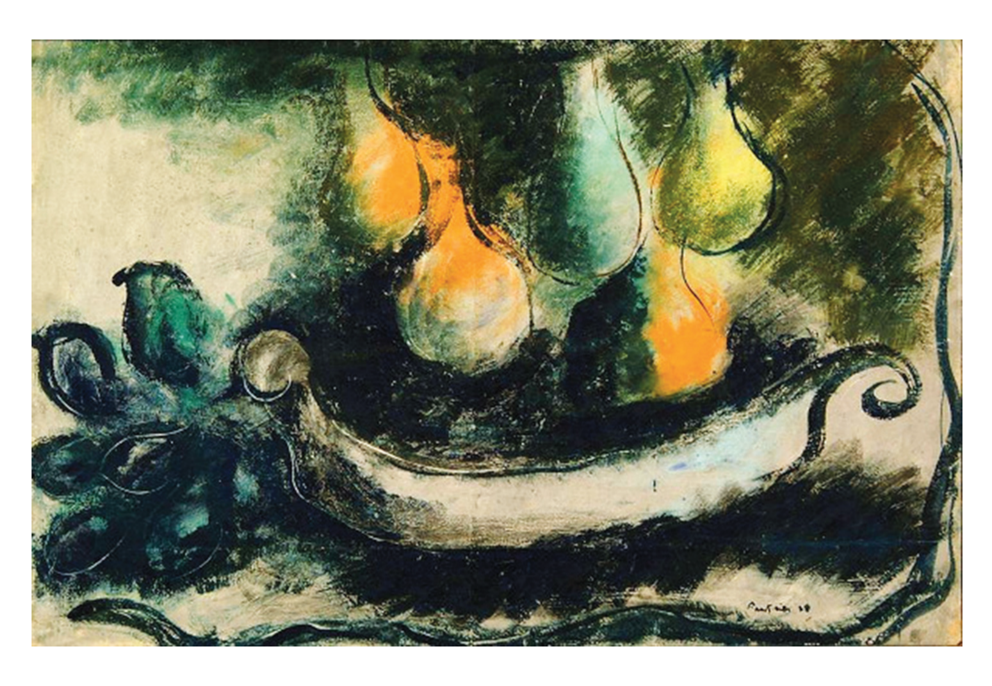
La peinture comme étant son propre sujet

Pour mieux connaitre cette peinture du sensible, faire un détour par la sculpture de Fautrier peut être utile, autrement dit ce détour permet un certain recul ou un regard *autre*. La plupart des sculptures présentées dans cette exposition assez exhaustive sont, comme les tableaux, de petits formats. Ce sont essentiellement des têtes humaines, la plupart sont à une échelle réduite où l'artiste ne cherche nulle ressemblance avec un quelconque modèle: ce qui compte ici c'est avant tout la texture. Cette texture est comme celle issue du travail du sculpteur qui «monte» son sujet, une première maquette, en terre à modeler, avec, à ce stade, les empreintes des doigts, notamment des pouces. Ainsi ces pièces, souvent tirées en bronze, se

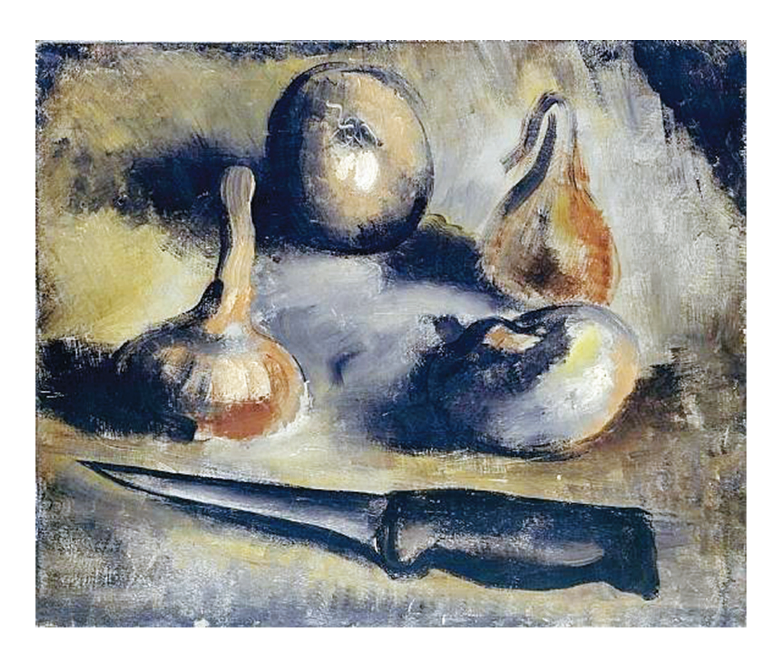
donnent à percevoir comme très proches de la peinture de Fautrier: formes informes et imprécises, évoquant plutôt des objets archéologiques issus de civilisations depuis longtemps disparues, une régression ou un retour vers quelques premiers temps de l'humanité et l'homo faber. Mais, comme quelquefois l'œuvre picturale, cette sculpture semble avoir quelques affinités avec un certain Art Brut développé à la même époque par Dubuffet. Indéniablement la peinture, comme la sculpture de Fautrier semblent prises dans un désir de se débarrasser de trop de savoirs et savoirs faire (le programme de Dubuffet), désir de retour aux sources, aux antipodes d'un art encombré de trop de civilisation. Ainsi, et cela vaut pour bien d'autres artistes de l'expression et de l'informe, s'exprime une volonté de faire table rase de l'académisme afin que l'art *re-devienne* expression; cela passe ici par une reformulation du vocabulaire plastique qui n'est plus issu de règles canoniques mais se réinvente avec chaque œuvre et finit par devenir son propre sujet. La peinture abstraite montre la peinture et son faire!

Si dans le parcours de Fautrier la matière gagne en épaisseur au fil des ans, l'imprécision fait de même: les contours des formes s'estompent, se dissolvent, se noient à la fois dans cette matière où colles et plâtres servent de fond, appliqués à la spatule. Le trait de cerne disparait au profit de cette quasi-écriture et hachures. La réalisation du tableau n'est plus celle d'un projet arrêté en amont, elle est l'aventure du faire et du ressentir où le sujet, l'éventuel sujet s'efface derrière ceux-ci. Aventure de l'expression d'un ressenti du partage des souffrances des otages torturés, partage qui s'effectue dans le temps même de réalisation du tableau qui ne représente plus quelque





sujet que ce soit mais témoigne en fait du pathos de l'artiste. D'une certaine manière, les procédures d'effectuation de Fautrier rejoignent celles de Pollock, en tout cas au plan de l'ignorance partielle par l'artiste, de ce qui va advenir. C'est peut-être ici que réside la réelle dimension novatrice de l'œuvre de Fautrier: une œuvre qui advient durant son effectuation et qui pour autant n'a à priori rien à voir avec la démarche des surréalistes. Même si… tout ce que rencontre l'artiste, même si cela ne le concerne à priori nullement, le travaille et ainsi nourrit ses potentiels imaginaires et créatifs.



Le doute: une esthétisation de la souffrance?

Autant la série des otages peut-être et a été perçue comme le partage et le témoignage sincères d'une souffrance imaginée, puisque Fautrier ne l'a connue que rapportée et racontée, autant certains contemporains, dont des critiques d'art notoires tels Michel Ragon et par ailleurs André Malraux, ont exprimé des réserves quant à l'esthétisation et la mise en série effectuée par Fautrier. On peut argumenter ainsi: avec ces peintures, c'est le titre qui sert d'indice et nomme le thème. Il n'y a aucune description des scènes de torture comme pourraient en faire certaines figurations ou le cinéma, il n'y a aucune narrativité clinique et malsaine. Le rapport de la peinture avec

le thème évoqué est ainsi très distendu et peut de ce fait sembler forcé: cette peinture existe par elle-même, en sa propre aventure, dialogue et combat entre le peintre et la matière, donc elle n'a pas de lien avec une réalité visible, donc le lien avec la torture pourrait n'être qu'arbitraire. Le peintre nous dit qu'il a été bouleversé par ces tortures et on ne peut que le croire. Pour autant on pourrait dire, comme les critiques d'art ont pu le faire, que ces œuvres sont trop jolies et que ce joli est déplacé, ce qui signifierait dès lors dans la pensée de ces critiques d'art la présence d'une modalité de ce que peut et doit être la mémoire rendue à un martyr. Lors du vernissage de la première exposition de la série des otages, en 1945, celle-ci fit sensation, le sujet était encore d'actualité, les uns et les autres avaient pu connaître des otages. Cependant, suivant le parcours induit par cette exposition, j'ai été fort déstabilisé par une série d'œuvres réalisées ultérieurement: Fautrier, vers le milieu des années cinquante reprend le principe même d'élaboration des tableaux de la série des otages, mêmes matières et teintes, et leur donne pour titres des morceaux de jazz. D'autre part, après le soulèvement des Hongrois, à Budapest, en 1956, contre l'occupant soviétique, il peint une série de toiles en hommage aux partisans. Dès lors, il est difficile de savoir que penser de cette série des Otages: opportunisme, sensiblerie, engagement qui n'en est pas un pour une cause, esthétisation de la souffrance et de l'horreur. Bref, reste un doute: peut-on rapporter l'horreur?

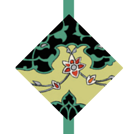
Reste une œuvre, une peinture qui trouve sa place dans l'histoire.

Au-delà du débat définitivement non clos qui précède, reste la peinture de Fautrier. Une peinture de la Seconde Ecole de Paris qui réinvente la peinture, une peinture dès lors libre d'elle-même, au-delà de ce qui pouvait la prescrire. Une peinture où la procédure et les stratégies d'"*advention*" deviennent peu ou prou sujet, stratégies au cœur desquelles le pathos de l'artiste s'exprime en toute liberté, objet esthétique libéré de la contrainte de représentation du visible, une peinture et un art expérimentaux, un nouveau départ, une redéfinition du concept d'art. ■



Le sacré dans la culture arabo-musulmane universel et local - profane et mystique

Dr Yacine Benabid



Le *Sacré*, ce concept que toutes les cultures semblent se disputer, comment le délimitent-elles? Qu'en est-il de son positionnement extra-religieux? De quel espace épistémologique se réclame-t-il en réalité?

La problématique des définitions

Le sacré est une notion qui s'oppose au profane. Il est «une valeur qui dépasse l'homme, l'incite au respect, à la crainte révérencielle, à la ferveur»[1]. C'est aussi une notion qui a connu des acceptions très différentes. Ainsi, pour certains, elle caractérise une force supérieure redoutée, souvent personnalisée par une divinité[2]. Comprenons par cela sa liaison au divin.

D'autres récuseront cette liaison au divin, en ceci que, selon Dominique Casajus:

«Les chercheurs se préoccupaient de trouver une notion mère d'où faire dériver tous les faits religieux ou magico-religieux. La notion de divinité ne pouvait convenir, pensait-on, car des religions importantes, telles que le bouddhisme, se passent de dieux et, de plus, les religions de certaines populations qu'on jugeait particulièrement primitives, comme les aborigènes australiens, semblaient faire peu de cas des divinités personnelles… c'est le sacré, comme principe impersonnel et diffus, qui a fini par fournir cette notion mère, aux côtés d'autres notions comparables.»[3]

Dans une approche phénoménologique et théologique, André Dumas (nous synthétisons sa réflexion) soutiendra qu'en tant qu'essence du religieux, le sacré renvoie à des interdits et à des fondements essentiels pour l'existence humaine. Il trouve sa manifestation dans des prohibitions et des préoccupations dont ni l'essor de la technologie, ni l'explication rationnelle, ni l'institution sociale ne suffisent à rendre compte. De là, il fait intervenir des éléments suprahumains. Par le sacré, l'homme se constitue un univers à la fois protégé, exigeant, orienté et prometteur. De là aussi, il se concilie l'au-delà de son savoir, de son pouvoir et de son espoir. Il surmonte sa solitude et son errance au sein de l'univers. Il observe des règles et des rites. Il transmet

Dans une approche phénoménologique et théologique, André Dumas (nous synthétisons sa réflexion) soutiendra qu'en tant qu'essence du religieux, le sacré renvoie à des interdits et à des fondements essentiels pour l'existence humaine.



signifiant «tempête de neige», a été choisie et répandue par Ferdowsi. Depuis lors, ce nom, évoquant la neige et le vent, est resté attaché à cette montagne magique, située sur la principale voie de communication de la chaine d'Alborz et parsemée de nombreux vestiges archéologiques tels que des gravures rupestres, des tombes préhistoriques, des mausolées et des tombeaux. Les souverains mongols, safavides et qâdjârs aimaient y établir leurs camps d'été.

Damavand est la scène d'un certain nombre d'événements mythologiques et légendaires iraniens. Gayomard, le prototype zoroastrien des êtres humains et le premier roi iranien selon le *Shâhnâmeh* de Ferdowsi, aurait fondé la ville de Damavand et y aurait résidé. Djamchid, le roi mythique iranien, monté dans un char majestueux fait et conduit par des démons, y aurait séjourné quelques jours, et sa bataille légendaire contre Zahhâk aurait eu lieu au pied de cette montagne.

Cette région a également joué un rôle important dans les légendes de Zahhâk et de Fereydoun avant leur bataille. Les deux cuisiniers du malfaisant Zahhâk étaient chargés de tuer chaque jour deux jeunes hommes afin de nourrir les deux serpents qui poussaient sur ses épaules. Ces cuisiniers réussissaient cependant à sauver l'un des deux jeunes hommes en n'en tuant qu'un seul et en envoyant l'autre se cacher dans la montagne Damavand. Ces jeunes sauvés d'une mort terrible fondèrent des foyers dans la montagne, et la légende veut qu'ils soient les ancêtres des Kurdes. Selon Mar'achi, Fereydoun, le pourfendeur mythique de Zahhâk, est né dans le village de Var près de la ville actuelle de Damavand, après que sa mère ait cherché refuge dans cette montagne. Il réussit à vaincre Zahhâk et l'enchaîna au fond d'un puits sur le mont Damavand.



Fereydoun réussit à vaincre Zahhâk et l'enchaîne au fond d'un puits sur le mont Damavand.

Il nomma ensuite des gardes, qui martelaient constamment des enclumes avec de lourds marteaux afin d'intimider le prisonnier diabolique. Le mythique trône Tâqdis de Kosrow II Parviz aurait été créé à l'origine par le roi de Damavand pour Fereydoun après la capture de Zahhâk. Ce dernier restera captif du Damavand jusqu'à la fin du monde, et

des récits et des mythes. Il se situe grâce à des initiations et à des mystères[4].

Pour l'anthropologie du mot, dans la culture occidentale particulièrement, on aura tendance à croire que les théologiens l'empruntent aux travaux des anthropologues, et pour une grande part à ceux de Durkheim et de son école[5]. Reste à dire que dans cette culture, le sacré comme expérience fait image d'humanité, vue comme «archaïque» et universelle. En deçà de toute référence à un transcendent personnel, le sens du sacré incline à dire qu'au-delà du sensible et de l'utilitaire se situe un ordre de réalité différent qui dépasse le précédent et lui confère une signification mystérieuse[6].

Cela étant dit, ce concept a toujours été connu dans un contexte initialement religieux, parfois élargi à l'extra-religieux. Ainsi, il peut avoir une définition culturelle, qui le consacre comme un élément participant de la haute structure socio-éthico-religieuse d'une société donnée dans les différentes phases de son histoire.

On peut parler, par-là, du sacré dans la civilisation égyptienne, où «les hommes qui accomplissent le culte n'agissent qu'au nom du roi, et longtemps, il n'y eut pas de clergé spécialisé, mais des tâches accomplies, par roulement, par des fonctionnaires royaux.»[7]

Dans la Rome antique, «tout ce qui, sur terre, est sacré, ou se rattache au sacré, dépend de l'activité pontificale: propriétés religieuses (temples, bois sacrés, enclos, tombeaux, statues) pour lesquelles les pontifes ont un droit de regard concernant l'entretien, les charges afférentes à chaque bâtiment avec interdits ou dispositions spéciales, les jours de fête. Ils supervisent les fêtes et les solennités ordinaires et extraordinaires. Le droit religieux leur appartient, avec l'arme terrible qu'est la *sacratio capitis*, mise hors la loi d'un coupable à qui on "interdit l'eau et le feu", ce qui autorise le premier venu à le tuer, sans compte à rendre à quiconque.»[8]

Dans le judaïsme, la représentation du sacré tourne autour de la *Demeure*, construite par les Hébreux et appelée communément Tabernacle. Démontable, elle est constituée d'une palissade rectangulaire, qui abrite un autel de bronze et une tente couverte dont l'entrée est fermée par un rideau. La tente comprend d'une part la tente de la réunion avec l'autel d'or, la table des pains de

Pour l'anthropologie du mot, dans la culture occidentale particulièrement, on aura tendance à croire que les théologiens l'empruntent aux travaux des anthropologues, et pour une grande part à ceux de Durkheim et de son école.



Une partie d'Al-Alaq - 96e sourate du Coran, la première révélation reçue par le prophète Mohammad.

propositions et le chandelier d'or à sept branches, d'autre part le Saint des Saints qu'un rideau voile et qui renferme l'Arche du témoignage ou Arche sainte. L'Arche renferme les débris des deux premières Tables de la Loi et les secondes; elle aussi fermée par un rideau. Seul le grand prêtre pénètre dans la tente une fois par an au jour de Kippour. Les Hébreux campent autour de la tente de la réunion selon leur clan que distingue un étendard spécifique.[9]

Dans le judaïsme, la représentation du sacré tourne autour de la *Demeure*, construite par les Hébreux et appelée communément Tabernacle. Démontable, elle est constituée d'une palissade rectangulaire, qui abrite un autel de bronze et une tente couverte dont l'entrée est fermée par un rideau.



Un papyrus contenant deux passages de l'Évangile

En islam, ce concept est dans un premier niveau de signification connu par le substantif *harâm*, qui signifie "interdit". Il signifie une mise à l'écart qui rend la chose interdite sacrée. Il a une origine coranique:

- "Dis: «Venez! Je vous dirai ce que votre Seigneur vous a interdit ." (VI-151)
- "Il est interdit aux habitants d'une cité détruite par nous, d'y revenir" (XXI-95)
-"Qu'avez-vous à ne pas manger ce sur quoi le nom de Dieu a été invoqué, alors qu'il vous a déjà indiqué ce qui vous était interdit" (VI-119)

Le mot *muqaddas*, formé sur une racine qui renvoie à la "sainteté"[10], fait partie de la glorification des mérites divins par les anges:

"Ils (les anges) disent: Vas-tu établir quelqu'un qui fera le mal et qui répandra le sang, tandis que nous célébrons tes louanges en te glorifiant et que nous proclamons ta sainteté? " (II-30)

Ce terme entre aussi dans l'ensemble des attributs divins, *Al-Quddûs*:

- "Il est Dieu! Il n'y a que lui. Il est le Roi, le Saint". (LIX-23)
- Ce qui est dans les cieux et ce qui est sur la terre célèbre les louanges de Dieu: le Roi, le Saint". (LXII-1)

Selon un autre niveau de signification, le mot «réfère aux lois divines dont le respect purifie et sanctifie»[11]. Par voie de conséquence, le médiateur transmettant ces lois et appuyant les prophètes dans leur mission, l'Ange Gabriel, est cité comme relevant du sacré

"Nous avons accordé des preuves incontestables à Jésus, fils de Marie et nous l'avons fortifié par l'Esprit de Sainteté ". (II-87)

"Dieu dit: Ô Jésus, fils de Marie!

Rappelle-toi mes bienfaits à ton égard et à l'égard de ta mère. Je t'ai fortifié par l'Esprit de Sainteté". (V-110)

"Dis: «L'Esprit de sainteté l'a fait descendre avec la Vérité, de la part de ton Seigneur comme une Direction et une bonne nouvelle pour les soumis, afin d'affermir les croyants ." (XVI-102)

Les lieux aussi revêtent ce caractère de sacré, ce dont atteste toujours la terminologie du Coran. Moïse a invité son peuple à rejoindre la terre sacrée que Dieu leur a choisie:

" Ô mon peuple! Entrez dans la Terre sainte que Dieu vous a destinée." (V-21)

Moïse a aussi reçu de Dieu l'ordre d'enlever ses sandales dans la Vallée Sanctifiée avant d'être informé de sa vocation et de sa mission[12]. Le récit biblique[13], tout autant que le Coran, le mentionne:

"Je suis en vérité, ton Seigneur! Ôte tes sandales: tu es dans la vallée sainte de Tuwwa» (XX-12)

Dans la Tradition de l'islam, ce qui est connu du Prophète par inspiration, et qui reproduit la parole de Dieu, est aussi qualifié comme Tradition sacrée ou Hadîth *qudsi*. Sa caractéristique est qu'il désigne une révélation directe, où Dieu parle à la première personne par la bouche du Prophète[14].

Suite au texte coranique et à la Tradition, la culture soufie monopolise presque l'usage de cette terminologie, en ceci que plusieurs œuvres convoquent le mot sous ses multiples structures, pour renvoyer à leurs champs sémantiques qui font la toile de fond de leurs écrits. Dans ce sens, on est en droit de rappeler quelques œuvres fondatrices, dont celle d'*Abû Hâmed Al-Gazâlî, Ma'âridj al-Quds fî Madâridj Muhâsabat al-Nafs* (Les échelles de la sainteté pour le procès de conscience), œuvre consacrée à l'éthique et au concept de purification dans l'expérience soufie; celle de *Nûr al-Dîn 'Abd al-Rahmân al-Djâmî*, *Nafahât al-'Uns Min Hadarât al-Quds* (apparemment une œuvre d'ésotérisme et de méditation)[15]; celle d'*Ibn 'Arabî, Rûh al-Quds fî Munâsahat al-Nafs* (L'Esprit de Sainteté dans la guidance de l'âme); et celle de l'égyptien *'Abd al-Wahhâb al-Sha'arânî*, *Al-Anwâr al-Qudsiyya fî Ma'rifat Qawâ'd al-Sufiyya* (Les lumières sacrées de la connaissance des fondements du soufisme), dans un même ordre d'idée. La culture générale et la jurisprudence ne suivent que très peu le soufisme dans cette pratique.

Une autre lecture, sereine et modérée, s'arrête sur le sacré dans sa liaison au religieux, principalement à la connaissance sous une égide religieuse. En Orient, l'iranien Seyyed Hossein Nasr évoque que «la connaissance a toujours été liée au sacré et à la perfection spirituelle. Connaître signifie en définitive être transformé par le processus même de connaissance, comme la tradition occidentale l'affirma aussi à travers les âges, avant qu'elle ne fût éclipsée par la sécularisation et l'humanisme post-médiéval qui entraînèrent une séparation entre la connaissance et l'être, l'intelligence et le sacré.»[16]

Selon un autre niveau de signification, le mot «réfère aux lois divines dont le respect purifie et sanctifie». Par voie de conséquence, le médiateur transmettant ces lois et appuyant les prophètes dans leur mission, l'Ange Gabriel, est cité comme relevant du sacré.



Un manuscrit écrit en style kufi probablement écrit à Médine vers la fin du Ier siècle de l'Hégire contenant les versets 7 à 12 de la sourate Al-Ma'idah

Le sacré n'étant que l'Infini et que l'Éternel, sa connaissance ne peut conduire qu'à la liberté et à la délivrance des attachements et limitations réducteurs. Ce point de vue n'est pas partagé par la vision moderniste, qui n'envisage pas sous cet angle ce qui est religieux, lequel est pour elle synonyme d'orthodoxie et de traditionalisme archaïsant. C'est le fait de sacraliser une idée, une pratique littéraire, scientifique ou religieuse, un personnage appartenant à une autre époque, qui dresse au regard du modernisme les clivages entre notre époque, nos façons de voir et de vivre le présent. Ceci encourage la coupure entre notre héritage civilisationnel et notre entité présente appelée, au demeurant, à se conformer aux exigences de l'universel. Sacraliser une production antérieure est synonyme de panne rationnelle et par définition d'incapacité de produire les discours d'actualité:

«Quand les idées se heurtent à l'incapacité de réfléchir, elles s'installent dans les consciences et rien ne peut les en détacher, quel que soit le degré de leur médiocrité. A force d'être répétées, ces idées s'enfoncent plus encore dans les consciences et dans la Raison, ce qui donne à leurs sujets un caractère proche du sacré, et interdit toute tentative de les critiquer ou de s'en approcher même méthodologiquement.»[17] (notre traduction)

On voudrait donner une justification

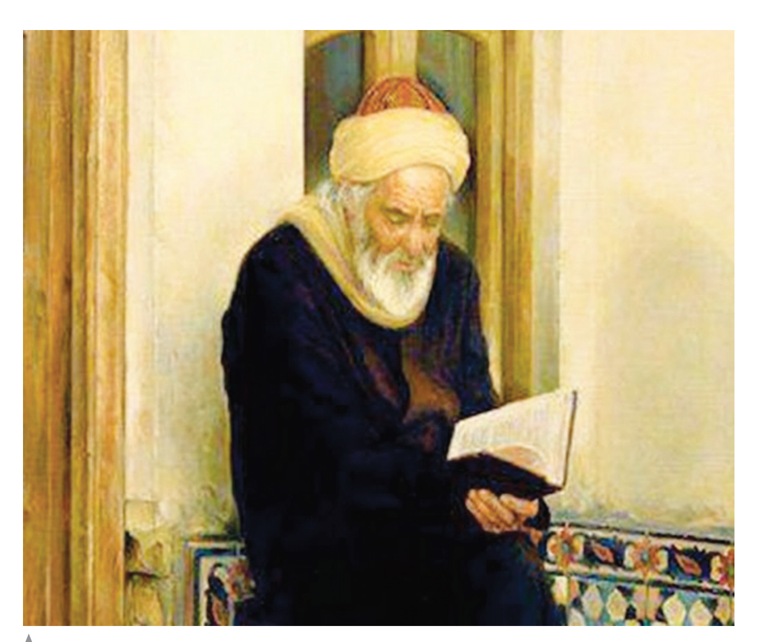
«Quand les idées se heurtent à l'incapacité de réfléchir, elles s'installent dans les consciences et rien ne peut les en détacher, quel que soit le degré de leur médiocrité. A force d'être répétées, ces idées s'enfoncent plus encore dans les consciences et dans la Raison, ce qui donne à leurs sujets un caractère proche du sacré, et interdit toute tentative de les critiquer ou de s'en approcher même méthodologiquement.»

à ce discours dans notre propos, en faisant le rapport entre le discours que produit le modernisme arabe dans sa guerre contre la religiosité, et le religieux tel qu'il est perçu et pourquoi pas sacralisé sur fond de discours illuminé, réfléchi et en conformité avec les besoins de l'être humain, à cette époque plus qu'à une autre. Est-il vraiment nécessaire d'opposer modernité et religion? L'orthodoxie a-t-elle vraiment le monopole du phénomène religieux? Y aurait-t-il des raisons qu'on ne connaît pas encore, qui ont condamné le discours religieux à rester otage des interprétations responsables de ces choix qui divisent plus qu'ils ne rassemblent? Pourquoi la thèse spiritualiste, pour ce genre de penseurs, est-elle la première à être écartée quand il s'agit de trouver une réponse à même de concilier ces extrémités de notre entité existentielle? Quelle idée devrait-on se faire sur ce qui est religieux et ce qui est spirituel? Qu'est-ce qui a la vocation de rapprocher les deux phénomènes, et d'en produire un discours convainquant parce que réfléchi, qui sera un jour sacralisé à son tour sans pour autant entraver le cours des idées et des choses?

Oppositions à éclaircir

La lecture qui se veut proche du rationalisme se fait une idée différente du sacré. Si le sacré pour les spiritualistes est ce qu'on a déjà avancé, il est pour la tendance moderniste arabe, au risque de se répéter, un facteur de stagnation et responsable d'arriération. L'opposer au rationnel, moyennant des comparaisons pour le moins qu'on puisse dire étonnantes, entre les tenants de la spiritualité et les prophètes du rationalisme depuis Al-Ghazâlî, Ibn Rughd, Ibn 'Arabî, Ibn Taymiyya, jusqu'à Rashîd Ridâ, Djamâl al-Dîn al-Afghânî, Muhammad 'Abdû, Larbî Darqâwî, 'Abd-ul-Hamîd Ibn Bâdîs, Ahmed al-'Alâwî, en passant par Ibn 'Adjîba, Ahmed al-Tidjânî, Abd-ul-Hayy al-Kettânî, est un moyen trop peu sûr d'aboutir à une analyse sinon exhaustive réaliste des deux tendances que tout oppose. Néanmoins, on ne peut omettre de dire que les deux discours se partagent la configuration culturelle en existant l'un par l'autre. Dans l'esprit d'une certaine classe intellectuelle au moins. Les néo-rationalistes vont nous intéresser à plus d'un titre. On citera les plus en vue. Le marocain 'Abed al-Djâbirî dont l'élan révisionniste interfère l'épistémologique et l'idéologique, aboutit à l'exclusion de la pensée soufie, bien que se trouvant l'une des plus importantes dans la sphère culturelle arabo-musulmane. L'algérien Muhammad Arkoun, dont le projet déconstructionniste s'applique à écarter quelques expériences spiritualistes du monde de la philosophie. Lui aussi ne reconnaît pas la philosophie de l'Illumination, l'expérience soufie et gnostique non plus. L'égyptien Nasr Hâmed Abû Zeid, qui se cherche une place dans la dynamique du renouveau arabo-musulman, en s'appuyant sur la critique exclusive de l'héritage culturel

Est-il vraiment nécessaire d'opposer modernité et religion? L'orthodoxie a-t-elle vraiment le monopole du phénomène religieux? Y aurait-t-il des raisons qu'on ne connaît pas encore, qui ont condamné le discours religieux à rester otage des interprétations responsables de ces choix qui divisent plus qu'ils ne rassemblent?


Abû Hâmed Al-Ghazâlî

dans sa globalité. Son projet, en vue d'élaborer une alternative au système de pensée traditionaliste, miné par la mainmise de la religion, se trouve lui aussi otage des pratiques fondamentalistes qu'il essaye pourtant de combattre. L'Egyptien Hasan Hanafî, penseur se réclamant de la "gauche islamique", se positionne dans un anti-spiritualisme radical auquel il impute la dégradation du rationnalisme arabe et le rend responsable de l'émergence de la mouvance orthodoxe.

Pour Nasr Hâmed Abû Zeid, le système culturel musulman dans son essence réelle n'a pas connu de vrai mouvement de pensée. Les seuls dignes de cet attribut, pour lui, les Mu'tazilites, reprenant Henri Laoust qui les présente comme «la plus importante école de théologie dogmatique»[18], et qui sont l'antithèse du spiritualisme, n'ont vécu qu'en marge de la société à cause de leur rationalisme d'où le crédit qu'il leur accorde[19].

Leur version dans l'Islam andalou est le philosophe de Cordoue Abû-l-Walîd Ibn Rushd [Averroës pour l'Occident], dont la marginalité dans la culture arabo-musulmane est doublement expliquée, d'une part, par la place décalée qu'il a occupée dans le système culturel et rationnel d'alors, qui lui a valu les persécutions que l'on sait, et d'une autre part, dans les dispositions socio-politiques.

La marge incarnée par Ibn Rushd, a donné lieu à un centre qu'a occupé Al-Ghazâlî, non pas par sa symbolique de pôle de jurisprudence, de philosophe et de spiritualiste, mais par la manipulation des pouvoirs politiques en place dont il a fait l'objet. Ces derniers se l'ont accaparé à même de l'utiliser dans une visée utilitariste allant de la sauvegarde de leur système politico-social jusqu'à la liquidation matérielle de tout discours antagoniste.

Pour cet écrivain, loin d'être ce que Durkheim appelle un libre penseur[20], Al-Ghazâlî n'aurait pas excédé la mission de consolider le Califat 'abbaside en s'enfermant dans le rôle de justificateur du politique par l'entremise de la pensée. Il aurait produit un discours qui était devenu, d'une part, celui des instances gouvernantes par excellence[21], et d'une autre part, celui des couches populaires, vu sa double structure. Le versant ash'arite dans le discours d'Al-Ghazâlî le philosophe et le jurisconsulte est celui qui a appuyé les pouvoirs politiques et justifié leur prédominance idéologique dictatoriale. Quant au versant soufi - dans ses deux dimensions sunnite et gnostique -, il n'a offert simultanément à l'élite et à la population que de la consolation, matière à contrecarrer les dépassements des pouvoirs politiques. En plus qu'il offre à l'Etat sunnite une arme idéologique dans son combat contre le pouvoir chiite. Rien d'étonnant donc que son discours reste prédominant, du cinquième siècle de l'Hégire jusqu'à nos jours.[22]

On ne peut pas ne pas faire d'antithèse

à cette conception des choses. Ce n'est pas la lecture que nous faisons d'Al-Ghazâlî dans la configuration du cinquième siècle hégirien, de ses relations avec les pouvoirs politiques. En dehors de ce qu'il a donné de sa vie à l'érudition, du temps et de l'effort qu'il a pu vouer à son œuvre (ce qui a pu à coup sûr l'éloigner de la sphère politique et même sociale), il a été aussi assujetti à la marginalisation qu'avait incarnée une certaine réputation de son Ihyâ' 'Ulûm al-Dîn (Revivification des sciences de la religion) brûlé tout autant que l'œuvre d'Ibn Rushd; la persécution des gouvernants a été à l'origine de beaucoup de ses problèmes, et de son instabilité physique dans la grande topographie de l'empire musulman d'alors, ce qui l'a obligé à fuir gouvernants et institutions. Se trouvant à Bagdad, il a feint se diriger vers La Mecque – dira Al-Djâbirî - alors qu'il voulait aller en Syrie pour recouvrer sa sérénité et sa liberté de penser et de vivre[23].

Cibler une autorité scientifique et une somme spirituelle comme *Al-Ghazâlî*, de cette manière, signifie pour les gouvernants de toute nature que le politique récupérait le discours religieux d'un côté, en vue de s'assurer la mainmise sur tout le système culturel qui le préserverait des soulèvements populaires (l'Etat étant le gardien officiel de la religion), et d'un autre côté, se rallier les couches sociales et les intellectuels qui acceptaient de cautionner leur salut personnel et leurs intérêts matériels, par un silence complice ou carrément par une adhésion au mouvement justificateur dont cet auteur taxe Abû Hâmed Al-Ghazâlî.

De là, le sacré que stylise le genre d'Al-Ghazâlî ne peut être donné comme moyen de production de la connaissance. Mise au crédit du rationalisme seul, de Ibn Rughd à Nasr Hâmed Abû Zeid, la connaissance telle que produite dans l'antagonisme et la culture de la marge ne pourrait rendre compte du système culturel installé dans la société arabo-musulmane dès le début.

Il ne serait pas juste de faire croire que le rationalisme est le seul à avoir goûté la persécution et à avoir payé le prix de son existence dans une société faussement présentée comme anti-rationaliste. N'est-ce pas au nom du sacré, divin ou religieux d'une façon générale, que la spiritualité a compté ses martyrs? - il n'y a qu'à se rappeler Al-Hallâj et Al-Suhrawardî. C'est aussi au nom du sacré universalisé, que

C'est la culture du défi au conventionnel qui est tirée de l'enseignement d'Averroës, et qu'on veut projeter sur notre époque. Il est pris comme modèle parce qu'il a su - à leurs yeux - se créer une dynamique d'affrontement dans un débat intellectuel qui n'était pas équilibré.



Averroès (Ibn Rushd), peinture du XIVe siècle par Andrea di Bonaiuto

le soufisme a livré une longue liste de savants autres qu'Al-Ghazâlî traqués de leur vivant, ou censurés une fois morts. Dans le même ordre d'idée, on peut dire également que le rationalisme mu'tazilite a bien servi les instances politiques, du temps des 'abbasides, et c'est la spiritualité qui en a fait les frais. Le septième calife Al-Ma'mûn en a bien usé pour combattre le discours sunnite qui lui paraissait contraire à sa doctrine.

C'est la culture du défi au conventionnel qui est tirée de l'enseignement d'Averroës, et qu'on veut projeter sur notre époque. Il est pris comme modèle parce qu'il a su - à leurs yeux - se créer une dynamique d'affrontement dans un débat intellectuel qui n'était pas équilibré.

Mais est-il vrai qu'on peut éclaircir les horizons par une simple projection d'un passé florissant sur un présent suffisamment en perte de repères?! Faire appel à une référence d'une autre époque pour illuminer des zones d'ombre qui ne sont ni de son époque ni ne relèvent des centres de gravité épistémologiques que les phases de l'histoire peuvent connaître différemment, n'est-il pas une autre forme d'archaïsme que le modernisme récuse pourtant violemment? En tout cas, si le phénomène de modernisation prêche la coupure épistémologique avec un passé par trop sacralisé, il n'en demeure pas moins qu'il ne fait pas de même avec les représentants des mouvements qu'il accrédite.

En conclusion, le spiritualisme n'est sujet aux critiques les plus sévères que parce qu'il s'oppose, de par ses fondements et ses valeurs, aux phénomènes qui font ses intérêts, pour des raisons pas toujours "catholiques", selon l'expression consacrée. ■

1. Thiollier, Marguerite-Marie, *Dictionnaire des religions*, Bruxelles-Paris, Éditions Chapitre Douze, 1995, p.499
2. Ibid.,
3. Casajus, Dominique, *Le sacré*, in Encyclopædia Universalis, V.20, p. 398
4. Cf. Dumas, André, *Le sacré* in Encyclopædia Universalis, V. 20, p. 400
5. Cf. Encyclopædia Universalis, V.20, p.397
6. Cf. Barbotin, Edmond, *Expérience*, in *Dictionnaire critique de Théologie*, sous la direction de J-Y. Lacoste, PUF, 1998
7. Pfirsch. Luc, *La religion égyptienne*, in *Encyclopédie des religions*, V.1, p. 40
8. Porte, Danielle, *Les origines de Rome*, in *Encyclopédie des religions*, V.1, p. 198
9. Degrâce, Alyette, *Le Judaïsme et la lecture religieuse de l'histoire du peuple juif*, in Encyclopédie des religions, V.1, p. 268
10. Cf. Dominique Sourdel, Janine Sourdel-Thomine, *Vocabulaire de l'Islam*, Paris, P.U.F., Coll. «Que sais-je? », 2002, p. 100
11. Tessier, Robert, *Le Sacré*, Les Éditions du Cerf, Les Éditions Fides, 1991, p.22
12. Cf. Deladrière, Roger, notes de *Le Tabernacle des Lumières* d'*Al-Gazâlî*, Paris, Éditions du Seuil, Coll. «Points», 1981, note 74, p. 106
13. Exode, III, 5. cité par Roger Deladrière
14. Cf. Burckhardt. T, *Introduction aux doctrines ésotériques de l'Islam*, p. 170
15. Citée par Blochet. Cf. Blochet. M. E, *Etudes sur l'ésotérisme musulman*, p. 1
16. Nasr, Seyyed Hossein, *La connaissance et le sacré*, Traduit de l'Anglais par Patrick Lande, L'Age d'Homme, 1999, p. 7
17. Nasr Hamed Abu Zeyd, *Al-Khitab wa Ta'wil*, p. 19
18. Laoust. Henri, *Les schismes dans l'Islam. Introduction à une étude de la religion musulmane*, Alger, S.N.E.D, 1965, p.101-102
19. Nasr Hamed Abu Zeid, *Al-Nass wa al-Sulta wa al-Haqiqa*, pp. 13- 66 (version arabe)
20. Durkheim. Émile, «*L'avenir de la religion*», *La science sociale et l'action*, Paris, P.U.F., 1970, p. 309
21. Cf. Nasr Hamed Abu Zeid, *Al-Khitab wa al-Ta'wil*, p. 28 (version arabe)
22. Ibid.,
23. Cf. Al-Djabiri, *Takwin al-'Aql al-'Arabi*, p. 280 (version arabe)

Vous pouvez vous procurer la revue dans les principaux kiosques de votre ville ou chez les libraires d'Etelaat.

En cas de non distribution chez votre marchand de journaux, contactez le bureau d'Etelaat de votre ville.

Envoyez vos articles et vos textes par courrier électronique ou par la poste.

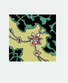
Les opinions soutenues dans les articles ne sont pas nécessairement partagées par la revue.

La Revue de Téhéran se réserve la liberté de choisir, de corriger et de réduire les textes reçus. De même, les textes reçus ne seront pas restitués aux auteurs.

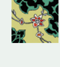
Toute citation reste autorisée avec notation des références.

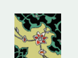

ماهنامه «رُوو دوتهران» در دکه‌های اصلی روزنامه فروشی و نیز در کتابفروشی های وابسته به موسسه اطلاعات توزیع می گردد.


در صورت عدم ارسال مجله به دکه ی مورد مراجعه شما، با دفتر نمایندگی روزنامه اطلاعات در شهر خود تماس حاصل فرمایید.


مقالات و مطالب خود را از طریق پست الکترونیکی یا پست عادی، حتی الامکان به صورت تایپ شده ارسال فرمایید.


چاپ مقاله به معنای تایید محتوای آن نیست.


« رُوو دو تهران » در گزینش، ویرایش و تلخیص مطالب دریافتی آزاد است. همچنین مطالب دریافتی برگردانده نمی‌شود.


نقل مطالب این مجله با ذکر ماخذ آزاد است.

S'abonner en Iran

LA REVUE DE TEHERAN

فرم اشتراک ماهنامه "رُوو دو تهران"

- ☐ یک ساله ۱۰۰۰/۰۰۰ ریال
- ☐ شش ماهه ۵۰۰/۰۰۰ ریال
- ☐ **1 an 100 000 tomans**
- ☐ **6 mois 50 000 tomans**

Nom de la société (*Facultatif*) موسسه ____________________

Nom نام خانوادگی ____________ Prénom نام ____________

Adresse آدرس ____________________

Boîte postale صندوق پستی ____________ Code postal کدپستی ____________

E-mail پست الکترونیکی ____________ Téléphone تلفن ____________

اشتراک از ایران برای خارج کشور

- ☐ شش ماهه ۲/۰۰۰/۰۰۰ ریال
- ☐ یک ساله ۴/۰۰۰/۰۰۰ ریال

S'abonner d'Iran pour l'étranger

- ☐ **6 mois 200 000 tomans**
- ☐ **1 an 400 000 tomans**

Effectuez votre virement sur le compte :

Banque Tejarat
N°: **251005060** de la Banque Tejarat
Agence **Mirdamad-e Sharghi**, **Téhéran**,
Code de l'Agence : **351**
Au nom de **Mo'asese Ettelaat**

Vous pouvez effectuer le virement dans l'ensemble des Banques Tejarat d'Iran.

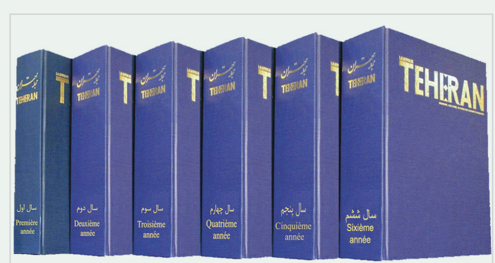
حق اشتراک را به حساب جاری **۲۵۱۰۰۵۰۶۰** نزد **بانک تجارت**،
شعبه **میرداماد شرقی تهران، کد ۳۵۱**
(قابل پرداخت در کلیه شعب بانک تجارت)
به نام **موسسه اطلاعات** واریز،
و اصل فیش را به همراه فرم اشتراک به آدرس
تهران، خیابان میرداماد، خیابان نفت جنوبی، موسسه اطلاعات،
نشریه ***La Revue de Téhéran*** ارسال نمایید.
تلفن امور مشترکین: ۲۹۹۹۳۴۷۲ - ۲۹۹۹۳۴۷۱

Merci ensuite de nous adresser la preuve de virement ainsi que vos nom et adresse à l'adresse suivante:
Presses Ettelaat, Av. Naft-e Jonoubi, Bd. Mirdamad, Téhéran.
Code Postal : 15 49 95 31 11
Pour signaler tout problème de réception : mail@teheran.ir



L'édition reliée des précédents numéros de *La Revue de Téhéran* est désormais disponible en volumes annuels au siège de la Revue ou au point de vente des éditions Ettela'at, situé à l'adresse suivante: avenue Enghelâb, en face de l'Université de Téhéran.

دوره های پیشین رُوو دو تهران
در مجلدهای سالانه عرضه می گردد.
علاقه‌مندان می‌توانند به دفتر مجله و یا
به فروشگاه انتشارات اطلاعات واقع در
خیابان انقلاب- روبروی دانشگاه تهران
مراجعه نمایند.



S'abonner hors de l'Iran



Effectuez le virement bancaire depuis votre pays sur le compte indiqué ci-dessous, puis envoyez le bulletin d'abonnement dûment rempli, ou votre adresse complète sur papier libre, accompagné du récipissé de votre virement à l'adresse de la Revue.

(Merci d'écrire en lettres capitales)

NOM ____________ **PRENOM** ____________

NOM DE LA SOCIETE *(Facultatif)* ____________

ADRESSE ____________

CODE POSTAL ____________ **VILLE/PAYS** ____________

TELEPHONE ____________ **E-MAIL** ____________

- ☐ **1 an** **120 Euros**
- ☐ **6 mois** **60 Euros**

☐ Effectuez votre virement sur le compte **SOCIETE GENERALE**
N°: **00051827195**
Banque:**30003**
Guichet: **01475**
CLE RIB: **43**
Domiciliation: **NANTES LES ANGLAIS (01475)**
Identification Internationale (IBAN)
IBAN FR76 3000 3014 7500 0518 2719 543
Identification internationale de la Banque (BIC): **SOGEFRPP**

☐ Envoyez une copie scannée de la preuve de virement à l'adresse e-mail de la Revue: **mail@teheran.ir**

☐ **Règlement possible en France et dans tous les pays du monde**

مرکز فروش در پاریس:

Point de vente à Paris:
Librairie du Pont de Sèvres
204 allée du Forum
92100 Boulogne
Tel: 01 46 08 21 58

www.teheran.ir

نشانی: تهران، بلوار میرداماد،
خیابان نفت جنوبی،
مؤسسهٔ اطلاعات، اطلاعات فرانسه
کدپستی: ۱۵۴۹۹۵۳۱۱۱
تلفن: ۲۹۹۹۳۶۱۵
نشانی الکترونیکی:mail@teheran.ir
تلفن آگهی ها: ۲۹۹۹۴۴۴۰
چاپ ایرانچاپ



مجلهٔ تهران

صاحب امتیاز
مؤسسهٔ اطلاعات

مدیر مسئول
محمد جواد محمدی

سردبیر
املی نُوواگلیز (رضوی فر)

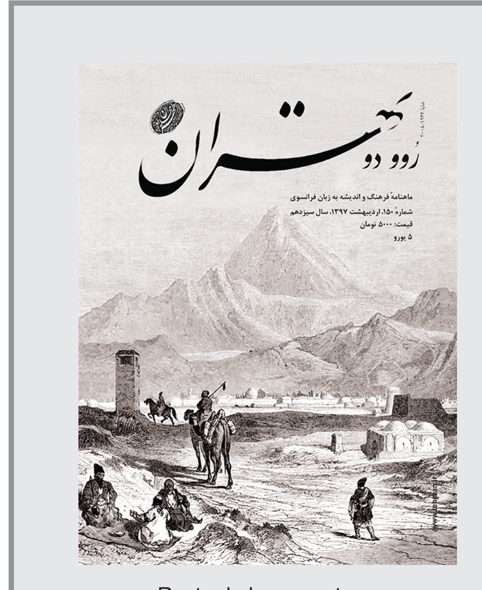
دبیری تحریریه
عارفه حجازی
بابک ارشادی

تحریریه
روح الله حسینی
اسفندیار اسفندی
افسانه پورمظاهری
ژان-پیر بریگودیو
میری فِررا
اِلودی برنارد
ژیل لانو
مجید یوسفی بهزادی
خدیجه نادری بنی
زینب گلستانی
مهناز رضائی
جمیله ضیاء
شکوفه اولیاء
هدی صدوق
شهاب وحدتی
سپهر یحیوی

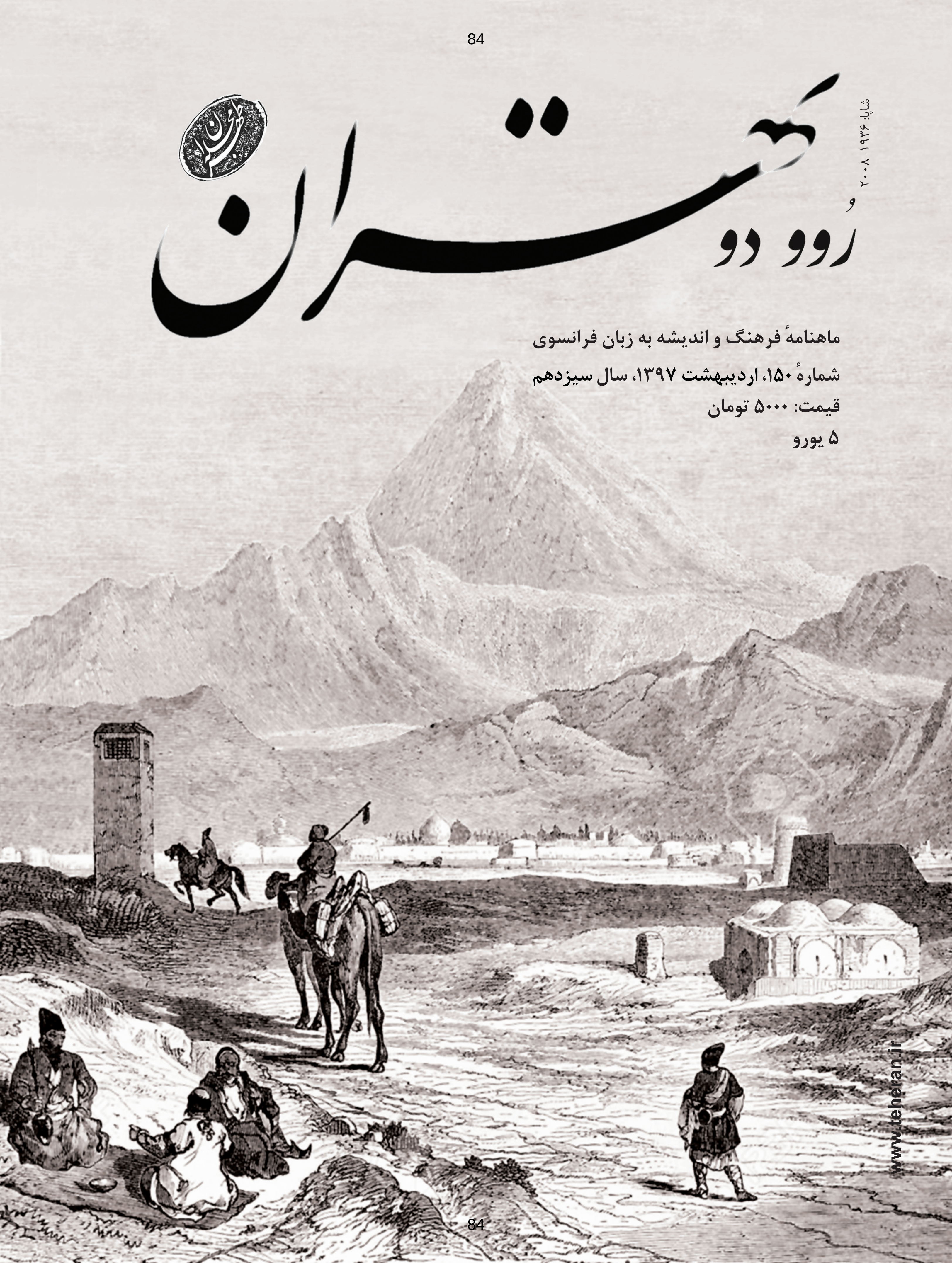
طراحی و صفحه آرایی
منیرالسادات برهانی

تصحیح
بئاتریس ترهارد

پایگاه اینترنتی
محمدامین یوسفی
مژده‌سادات برهانی



Recto de la couverture:
Ancienne gravure du mont Damavand, 1860



رُوو دو تهران
شاپا: ۲۰۰۸-۱۹۳۶
ماهنامهٔ فرهنگ و اندیشه به زبان فرانسوی
شمارهٔ ۱۵۰، اردیبهشت ۱۳۹۷، سال سیزدهم
قیمت: ۵۰۰۰ تومان
۵ یورو
www.teheran.ir